

ANNA LĀČIS

ANNA LĀČIS

L 73-2
95





L 73-2
95

ANNA LĀCIS

Subl.
L
722

73-2
L 95

ANNA LĀČIS

IZDEVNIECĪBA
«LIESMA»
RĪGA 1973



Vija Lača Latv. PSR
VALETS BIBLIOTĒKA

792 L
La 112

~~78~~ 41.042

М. Миглане, С. Фрейнберга,
М. Адамова, А. Лацис

0306089525

АННА ЛАЦИС

Издательство «Лиесма» Рига 1973

На латышском языке

Художественное оформление книги —

Г. Бинде и А. Плаудис

AUTORES — M. MIGLĀNE, S. FREINBERGA,
M. ADAMOVA, A. LĀCIS

GRĀMATAS MĀKSLINIECISKAIS NOFORMĒJUMS —
GUNĀRS BINDE UN ARNOLDS PLAUDIS

© Izdevniecība «Liesma» 1973

0-8-1-4
L M801(11)-73 388-73

BERNHARDA REIHA PIEMIŅAI

«TU IENĀCI PULKĀ ...»

«VAJĀTĀ TEĀTRA» LAIKS

VALMIERA. LEONA PAEGLES
DRĀMAS TEĀTRIS

NO PIEZĪMJU BURTNĪCAS

UNIVERSITY OF MICHIGAN

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARY
ANN ARBOR, MICHIGAN
48106-1000

MARGARITA MIGLĀNE

«TU IENĀCI PULKĀ...»

THE KIMCHI PAPER

THE KIMCHI PAPER

«Cieniet meklētājus!» — tā saucās principiāls problēmu raksts, ko Latvijas PSR Nopelniem bagātā mākslas darbiniece Anna Lācis uzrakstīja 1970. gada rudenī, piedaloties laikraksta «Literatūra un Māksla» sarīkotajā diskusijā par tradīcijām un novatorismu latviešu teātra mākslā. Režisorei jau bija septiņdesmit deviņi gadi, bet viņa uzskatīja par nepieciešamu teikt savu vārdu un atbalstīt tos, kuri neiet pa iemītām takām, «kuri vairs neapmierinās tikai ar emociju attēlošanu vien, bet cenšas izraisīt skatītāju interesi ar cilvēka intelektuālās dzīves attēlojumu»,¹ kaut arī reizēm kļūdās un nonāk galējībā.

Annas Lācis dzīve ir bijusi meklējumu ceļš, un, pārskatot to kopumā, redzam, ka nekur viņa nav varējusi mājīgi iekārtoties un dzīvot uz sasniegtā rēķina. Mūžs ir bijis trauksmais, un Annas Lācis pēdas atrodam dažādos ģeogrāfiskos punktos un dažādās cilvēka garīgās dzīves sfērās. Rīga, Pēterburga, Maskava, Orla, Smoļenska, Berlīne, Minhene, tālās Kazahijas ciemi, Valmiera...

Ejot pa šīm pēdām, mēs ievērojam, ka visur, kur viņa bijusi un strādājusi, Anna Lācis līdz atnesusi meklējumu garu, nesamierinātību ar pasivitāti, ar patērētāja attieksmi pret dzīvi, rosinājusi vajadzību kļūt intelektuāli bagātākam. Kā Bertolta Brehta dzejolī «Himna revolucionāram», ko režisore mīl citēt:

Tur, kur viņš pie galda sēžas,
Viņam blakus sēžas nemiers.²

¹ «Literatūra un Māksla», 1970, 26. sept., 12. lpp.

² Brehts B. Izlase. R., 1967, 544. lpp.

Anna Lācis pieder pie tās paaudzes, kurai personības apzināšanās gadi sakrīt ar Oktobra sociālistisko revolūciju. Cilvēki, kas tolaik nostājās proletariāta interešu aizstāvniecības pozīcijā, bija pārliecināti internacionālisti un dziesmas vārdus «Mēs jaunu pasauli sev celsim» izprata kā programmu darbībai pasaules mērogā. Tad krasi neizvirzījās jautājums «kur», bet svarīgi bija «kā» — cik aktīvi, mērķtiecīgi, bez kompromisiem. It īpaši — tādiem dedzīgiem raksturiem kā Anna Lācis. Tāpēc arī tad, kad objektīvu vai subjektīvu apstākļu dēļ vajadzēja atstāt dzimteni, galvenais dzīves uzdevums nepazuda.

Annas Lācis attieksmi pret dzīvi noteica revolūcija, un lielā mīlestība kopš jaunības — teātris — viņai kļuva par ieroci sociālisma ideju skaidrošanai, apliecināšanai un īstenošanai.

Kā režisore viņa savu pārliecību aizstāvēja arī divdesmito gadu buržuāziskajā Latvijā, ienākdama to pulkā, kas veidoja revolucionāru dramaturģiju un teātri, ko Linards Laicens vēlāk trāpīgi nosauca par «vajāto teātri». Pašdarbnieku grupas darbs, kurā strādāja profesionāli rakstnieki Leons Paegle un Linards Laicens un profesionāla režisore Anna Lācis, bija pavisam atšķirīgs no nejaušas mākslas mīļotāju sanāksšanas kopā, lai spēlētu teātri. Noteiktos vēsturiskos apstākļos šī grupa mērķtiecīgi veidoja savu seju un bija cieši saistīta ar sava laika aktuālajiem uzdevumiem politiskajā cīņā par komunismu.

Protams, vispirms šie meklējumi mūs var interesēt no vēsturiskā aspekta, lai pilnīgāk izprastu latviešu revolucionāro kultūru. Bet, otrkārt, «vajātā teātra» pieredze, kā visbiežāk un iedarbīgāk aktivizēt skatītāju, var būt noderīga jebkurā laikā, arī mūsdienās, kad padomju teātri par vienu no galvenajiem uzdevumiem izvirza cilvēku pilsoniskās apziņas veidošanu.

Jaunā kvalitātē politiskā teātra principi atkartojās

Annas Lācis iestudējumos Valmieras drāmas teātrī, kur viņa strādāja no 1948. līdz 1957. gadam. Režisore ieradās Valmierā ar krietnu pieredzi sociālisma celtniecībā, ko bija ieguvusi, kopš 1926. gada dzīvojot Padomju Savienībā, un tā bija viņas priekšrocība. Recenzijās un rakstos par Valmieras teātri atrodam atzinīgus vārdus par repertuāra idejisko izturētību, par uzvedumu kaujinieciskumu. Vēl tagad cilvēki atceras teātra galvenās režisores ieinteresētību skatītāja idejiskajā un estētiskajā audzināšanā, atceras saistošos atklātos mēģinājumus kolhozos, rosinošās pārrunas pēc izrādēm utt. Annas Lācis darbības laikā Valmieras drāmas teātrim piešķīra revolucionārā rakstnieka Leona Paegles vārdu, bet kopš 1955. gada Anna Lācis ir LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbiniece.

Latviešu padomju teātra attīstībā Annas Lācis devumam ir sava iezīmīga vieta arī tāpēc, ka erudītā režisore ir bijusi dzīva saite starp latviešu, krievu un vācu revolucionāro dramaturģiju un teātri, gan praktiski, gan teorētiski veicinot to mijiedarbību un pilnveidošanos.

I

Ar to, ka viņš saka jā, ar to, ka viņš saka nē.

Ar to, ka viņš sit, ar to, ka viņš top sists.

Ar to, ka viņš pievienojas šeit, ar to, ka viņš pievienojas tur, —
Tā izveidojas cilvēks...¹

1891. gada 19. oktobrī netālu no Līgatnes Ķempju muižas seglinieka Jāņa Liepiņa ģimenē piedzima meita, kuru nosauca par Annu. Kad meitenei bija septiņi gadi, vecāki pārcēlās uz Rīgu un apmetās Valmieras ielā.

Tēvs sāka strādāt tuvējā vagonu fabrikā par tapsētāju, bet nopelnīja visai maz, jo bieži slimoja. Māte turpat

¹ Brehts B. Dzejoļi, balādes, dziesmas. R., 1969, 151. lpp.

dzīvoklī iekārtoja nelielu veikalu, tā saucamo piparbodīti. Liepiņu ģimenes rocība bija šaura, tomēr tēvs uzskatīja, ka meitai noteikti jāmacās, un Anna varēja iestāties A. Ķēniņas ģimnāzijā.

Annas un Ata Ķēniņa vadītajās mācību iestādēs, meiteņu ģimnāzijā un zēnu reālskolā, valdīja citāda atmosfēra nekā «kroņa skolās», kas darbojās Latvijā gadsimta sākumā.

«Ķēniņi ir ļoti jauki ļautiņi, it sevišķi sieva tev patiktu, viņai dziļš, harmonisks raksturs, un arī ārēji tā izskatās simpātiska. Viņš ir labs, maigs jauneklis, arī ar smalku raksturu... Arī skolotāji tagad daudz saprātīgāki nekā agrāk. Lasa tādas grāmatas, kādu mums pat nav... No tā laika viņi izkustējušies, un redzams, ka viņi čakli jo čakli seko visam jaunajam, trūkst tikai liesmojošās dzirksteles, kas varētu viņus iejūsmināt...»¹ Tā 1902. gadā Aspazija rakstīja Rainim uz Slobodsku par saviem iespaidiem pēc viesošanās Ķēniņu ģimenē.

Ģimnāzijas bijušās audzēknes atceras, ka te pedagogi nemaz nav līdzinājušies skolmeistariem, kas bezkaislīgi pasniedz mācību programmā paredzēto vielu. Skolotāji nākuši uz stundām ar dzejisku sajūsmu, skaļi lasījuši priekšā pasaules klasiķu darbus un daudz stāstījuši par tautas vēsturi.

Atis Ķēniņš kopā ar Saulieti un Jani Rozentālu nodibināja grāmatu izdevniecību «Zalktis» un izdeva arī tāda paša nosaukuma almanahu, bet vēlāk «Mēnešrakstu literatūrai un mākslai». «Zalkša» 1908. gada 1. numurā atrodam redakcijas rakstu, ko var uzskatīt par izdevēju manifestu: «Palikdami uzsāktajam virzienam uzticīgi, centīsimies tādēļ strādāt arī uz priekšu bez steigas un patosa priekš latviešu mākslas un mākslinieciskās noskaidrošanās mūsu juku un cīņas saucienu trokšņainā

¹ Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejs. Inv. nr. 58912.

laikmetā. Mēs turēsimies tālu no politisko partiju un šķiru cīņu tendenciozajiem ceļiem...»¹

Ķēniņa ģimnāzijas skolotāji spēja iededzināt savos audzēkņos mākslas mīlestību un tieksmi pēc zināšanām, bet šī mākslas burvības piesātinātā atmosfēra bija ļoti bīstama. Literāti, kas pulcējās ap «Zalkti», kategoriski nostājās pret mākslu, kas runā «izmērdētās, kailās tautas un revolūcijas ideālu vārdā»², un mudināja jaunieši «uz klusu darbu un godīgu bezpartejību».³

Skolas gados Anna aizgūtnēm lasīja. Lasīja bez īpašas izvēles — visu, ko pārnesa mājās tēvs, ko varēja dabūt bibliotēkā un no draudzenēm. Kaislību pret literatūru izraisīja nepieciešamība meklēt atbildi uz jautājumu, kā veidot savu dzīvi. Dedzīgai, jaunai sirdij ir savas prasības — tā nepieņem mietpilsonisku mājīgumu un pašapmierinātību, tā grib dzīvot izšķērdīgi, atbilstoši saviem brīvi izvēlētiem likumiem. Ibsens, Meterlinks, Stolipina reakcijas gadu krievu dekadenti un latviešu simbolisti bija radniecīgi šai tieksmei un vēl uzkurināja anarhistisko dumpīgumu.

Mācoties ģimnāzijas pēdējā klasē, Anna Liepiņa sagatavoja priekšlasījumu par sieviešu problēmu Ibsena lugās. Viņa ar sajūsmu stāstīja par Hedu Gableri, kas nepieņem vienmuļu, reglamentētu ikdienu un grib dzīvot brīvi — tā, lai kauss puto pāri malām. Ja neizdodas izveidot tādu dzīvi, tad labāk mirt! Skaisti un izaicinoši, ar vīnogu ķekaru matos...

Ģimnāzistes «dumpis» pret aizspriedumu žņaugiem izpaudās arī gluži praktiski — kādu rītu viņa paņēma

¹ Ķēniņš A. Ievadam. Par «Zalkša» klasicismu un «zelta vidus ceļu». — Grām.: Latviešu literatūras kritika 5 sēj., 2. sēj. R., 1957, 484. lpp.

² Turpat, 485. lpp.

³ Nora [Antons Birkerts]. Zelta vidusceļa noskaidrošanas gājēji. Kritiskas piezīmes par «Zalkti». — Grām.: Latviešu literatūras kritika 5 sēj., 2. sēj. R., 1957, 494. lpp.

šķēres, izgrieza zeķes caurumus un ieradās skolā visai nepiedienīgā izskatā, bet ar lepni paceltu galvu. Kad audzinātāja pievērsa uzmanību milzīgajiem caurumiem, atskanēja atbilde: «Tos jūs redzat, bet, kas notiek cilvēka dvēselē, tas jūs neinteresē!» Meitenes balsī trīsēja rūgts pārmetums un dziļas «pasaules skumjas».

Aktīvā daba arvien rosināja Annu darboties. Ģimnāzistes noorganizēja savu skolas žurnālu «Purenes». Žurnālu parakstīja redaktors Vētra. Anna Liepiņa bija sev izvēlējusies pseidonīmu, kas atbilda viņas temperamentam. Reiz žurnālā parādījās dzejolis «Cietumnieki». Meitenīgi liriskas, sentimentālas vārsmas, bet ar acīm redzamu sociālu ievirzi. Tas bija norakstīts no reālās dzīves. Naktīs Liepiņu meita bieži ieklausījās savādā troksnī. Vienreiz neizturēja un izskrēja uz ielas. Centrālcietuma virzienā, policistu ielenkti, gāja salīkuši, it kā aizlauzti stāvi, nomales klusumā žvadzēja ķēdes, dobji skanēja soļi... Pēc tam viņa uzrakstīja dzejoli.

Kad tagad iznāk runāt par «pirmajiem soļiem teātra mākslas laukā», Anna Lācis atceras «izrādes» spoguļa priekšā, rotaļas smilšainajā Valmieras ielas pagalmā un «teātri sev», ko spēlēja kopā ar skolas meitenēm, — pašas sacerēja «lugas» un, nerūpēdamās par skatītāju, darbojās savam priekam. Kaut ko tamlīdzīgu bērnības atmiņu lādē droši vien var atrast katra otrā meitene. Bet Anna Liepiņa šajās spēlēs bija izjutusi īpašu valdzinājumu, saskatījusi iespēju konkrēti izteikt savas ilgas. Ģimnāziju beidzot, viņai bija skaidrs — būšu aktrise!

Gadsimta sākumā Latvijā nekādu īpašu teātra skolu vēl nebija, tātad taisnākais ceļš uz skatuvi — pieteikties mācībā pie kāda aktiera vai iestāties teātrī par koristi. Anna izvēlējās apkārtceļu — viņa gatavojās braukt uz Pēterburgu, lai iestātos V. Behtereva Psihoneiroloģiskā institūta vispārīzglītojošā fakultātē ar mācību ilgumu divi gadi. Meitene bija pārliecināta, ka aktrisei ļoti daudz jāzina un, protams, ļoti labi jāorientējas cilvēka

psiholoģijā. Tolaik viņu bija aizrāvis angļu psihologs Džeimss. «Mans dzīvības glābējs,» atceras Anna Lācis un pasmaida. Psihologa padomi palīdzējuši viņai kādas «lielas krīzes» brīdīt. Reiz ģimnāzijas ballē viņa sastrīdējusies ar savu saderināto Jūliju Lāci. Otrā rītā saņēmusi zīmīti: «Tu mani vairs neredzēsi!» Ja jau «neredzēsi», tad droši vien pieteicies uz kuģiem. Skrējusi uz ostu. Nē, tāda vārdā sarakstos neesot. Tātad izdarījis pašnāvību! Tad jāmirst arī viņai... Kļuvis baigi, baigi... Pēkšņi atcerējusies, ka Džeimss cilvēkam, kurš gatavojas darīt sev galu, pirms tam iesaka paveikt kaut ko praktisku, piemēram, kādu uz rītu atliktu darbu. Viņa taču jau sen bija gribējusi nopirkt vācu valodas vārdnīcu! Gājusi uz veikalu un...

Lai nu kā, bet Annas Liepiņas izvēle studēt psiholoģiju bija solis pret straumi. Tajā laikā sievietes no nabadzīgām aprindām reti turpināja izglītību augstskolās. 1912. gadā viņa kopā ar Jūliju Lāci devās uz Pēterburgu.

«1911. gada ziema bija vīrišķīga spraiguma un trīs pilna. Es atceros nakts sarunas, kurās pirmo reizi radās atziņa par mākslas, dzīves un politikas nešķiramību, bet vienlaikus arī nesaplūstamību. Doma, ko, acīm redzot, modināja ār pasaules iespaidi, kļaudzināja pie visām durvīm un vairs neapmierinājās ar visa sakušanu vienkopus... Dominēja īsti vīrišķīgas vēsmas: traģiskā apziņa par visa nesaplūstamību un nešķiramību — nesamierināmas pretrunas, kas prasīja atrisinājumu... Jau bija manāma deguma, dzelzs un asiņu smaka... Kādā no Maskavas avīzēm parādījās pravietisks raksts — «Lielā kara tuvums»... Tā gada vasarā, kas bija sevišķi karsta — zāle izdega līdz saknei —, Londonā notika grandiozi dzelzceļa strādnieku streiki...

... Beidzot rudenī Kijevā nogalināja Stolipinu, un tas nozīmēja, ka valsts vadības grožus no pusmuižnieciskām, pusierēdnieciskām rokām pilnīgi pārņem policijas

departaments.»¹ Tā šo laiku raksturoja krievu dzejnieks Aleksandrs Bļoks, cilvēks, kas dzīvoja pasaules mēroga pārmaiņu gaidās un sauca tās.

Tas bija sarežģīts laiks Krievijas impērijas dzīvē, un būtu aplam domāt, ka jaunā provinciāle, iebraukusi galvaspilsētā, apzināti uztvēra laikmeta sabiedriski politiskās strāvas un spēja tajās orientēties. Viņa Pēterburgā vispirms saskatīja lielpilsētu, kas dzīvo trauksmainā, saspīndzinātā ritmā un paver cilvēkiem daudzpusīgākas iespējas, nekā varēja piedāvāt Rīga.

Tūlīt vajadzēja skatīt jau zināmo Vara jātnieku, Petropavlovskas cietoksni. Viņa bija dzirdējusi par dumpiniekiem pret caru, redzējusi Veras Figneres attēlu un sajūminājusies par varonīgo sievieti, kas par savu pārliecību bija izcietusi ilgu gadu ieslodzījumu. Pēterburgā ar jaunu spēku uzliesmoja ģimnāzijas gados aizdegtā mākslas mīlestība. Kaut arī Anna bija ļoti aizņemta — lekcijas institūtā un guvernantes vieta kādā turīgā ģimenē —, tomēr viņa paspēja būt Pēterburgas mākslas dzīves satraucošāko notikumu lieciniece.

Keizariisko teātru izrādēm bija parādes raksturs: acis žilbināja pompozas dekorācijas, bieži vien aktieri runāja piepaceltās balsīs un imitēja skaistas jūtas. «Māksliniekus joprojām izrīkoja cilvēki vicmundieros, cilvēki, kuriem bija svešas mākslas prasības un kuri pilnīgi nespēja novērtēt mākslas izglītojošo spēku, tās cildeno ietekmi,»² ar rūgtumu konstatēja Fjodors Šaļapins, viesojoties Marijas teātrī.

Tomēr patiesi talanti vienmēr izlaužas no akadēmiskuma spīlēm. Pēterburgas studējošā jaunatne asi izjuta šos izrāvienus un bija gatava augām naktīm salī rindās pēc biļetēm, ja afišas solīja patiesi lielu mākslu. Reiz

¹ Блок А. Возмездие. Предисловие. — Сочинения в 2-х т., т. 1. М., 1955, с. 477.

² Шалпинс F. Manas dzīves lappuses. R., 1961, 166. lpp.

Annai laimējās — viņa dabūja biļetes uz «Faustu», «Borisu Godunovu», «Seviljas bārdzdziņi» un koncertu. Četrus vakarus viņa klausījās Fjodoru Šalapinu! Varenā balss kā brāzmais strauts šķīta aizskalojam no skatuves visu, kas ir sīkāks un neīstāks par to. Anna klausījās intonācijām bagāto dziedājumu, bija pārsteigta un sajūsmināta par lielisko tēlojumu — no operas štampiņiem ne vēsts. Ne mazāk savilņoja tikšanās ar slaveno Maskavas Dailes teātri, kas bija atvedis uz Pēterburgu F. Dostojevskā «Brāļu Karamazovu» iestudējumu. Tajā vakarā viņa iepazīna citādu skatuves mākslas varu — to radīja izcilu personību ansamblis un visu aktieru vienota spēles metode.

Īpašu studentu uzmanību saistīja Vsevoloda Meierholda meklējumi. «Par Meierholdu šajā laikā pamatoti runāja, ka viņš esot visur,» atceras Anna Lācis. «Te viņš Suvorina teātrī inkognito iestudē franču melodrāmu «Krodziņš Seviljā», te konsultē Dimā «Kamēliju dāmas» inscenējumu, te piedalās aktieru, mākslinieku, rakstnieku un mūziķu biedrību dibināšanā, te palaikam izbrauc uz Teriokiem, kur lielā, vientuļā vasarnīcā jūras krastā organizē teātri, kura raksturu zīmīgi izteica pēc Sapunova skices veidota emblēma — balts, smaidošs Pjēro uz violeta fona. Šī teātra repertuārā bija arlekinādes un Servantesa intermēdijas.

Jauniešu — teātra entuziastu vidū no rokas rokā gāja plāns žurnāls ar nosaukumu «Mīlestība uz trim apelsīniem». Par tā izdevēju parakstījās Dr. Dapertuto, kas bija pats Meierholds. Atceros spēcīgi uzrakstīto, dedzīgo Dapertuto atbildi kritiķim Aihenvāldam, kurš nesen bija publicējis sensacionālu rakstu, pareģodams teātrim drīzu un neizbēgamu bojā eju. Meierholda doma ir apmēram šāda: nemāksliniecisks teātrī ir vienīgi naturālisms, bet, to pārvarējis, teātris attīstīsies tālāk un kļūs nākamo paaudžu īstā māksla.»

Tajos gados Pēterburgas ielās varēja satikt liela



Anna Lācis 1912. gadā



Anna Liepiņa 12 gadu vecumā

auguma jaunekli spilgti dzeltenā blūzē. Vakaros viņš dažādās auditorijās — arī V. Behtereva Psihoneiroloģiskajā institūtā — lasīja dzejas un reiz pat sniedza veselumu izrādi, kurā spēlēja pats sevi. Kad uzstājās jaunais Vladimirs Majakovskis, zāle vienmēr sašķēlās divās nometnēs. Vieni bija sašutuši par nekaunīgo izlēcēju, citi viņu sveica ar gavilēm. Tādā atmosfērā nebija iespējams palikt vienaldzīga vērotāja pozīcijā. Un tas arī nebūtu Annas Lācis dabā. Viņa aplaudēja tiem, kas eksperimentēja, kas no skatuves protestēja pret pastāvošo kārtību un meklēja ko jaunu.

Varbūt viņa nojauta, ka Meierholda un Majakovska eksperimenti ne tikai ārdīja mākslas un dzejas kanonus, bet guva arī plašāku sabiedrisku nozīmību? V. Meierholds, atceroties Pēterburgas periodu, vēlāk rakstīja: «Desmit gadu laikā man ne reizes (un es lepojos ar to) neuzdeva sagatavot svinīgas izrādes cariskajām personām. Tieši otrādi: mēs (es un Golovins) reiz kļuvām par dzeltenās preses niknāko uzbrukuma mērķi, jo svētku dienās, kad atzīmēja Romanovu dinastijas 300. gadadienu, mēs iedrošinājāmies uz Marijas teātra skatuves izrādīt R. Štrausa operu «Elektra», kurā ķeizarišķām personām nocērt galvas.»¹

Varbūt Anna, tāpat kā viņas kursa biedrene Larisa Reisnere, vēlāk ievērojama revolucionāre un publiciste, sadzirdēja, ka Majakovska dzejā ienāk demokrātiskā pūļa iela, kurai revolucionārais dzejnieks grib dot «sacelšanās mēli»?

Psihoneiroloģiskais institūts atšķīrās no valsts mācību iestādēm. Plašā popularitāte un autoritāte progresīvajam zinātniekam V. Behterevam bija devusi iespēju savākt līdzekļus un 1908. gadā atvērt privātu mācību iestādi ar zinātniskās pētniecības novirzi, kura sagatavoja ārstus,

¹ Мейерхольд В. Биографические данные (1921 г.). — В кн.: Статьи, письма, речи, беседы в 2-х т., т. 1. М., 1968, с. 314.

juristus, pedagogus. Institūtā uzņēma studentus neatkarīgi no viņu dzimuma, vecuma un tautības. Te varēja turpināt izglītību arī brīvdomātāji, kas bija izslēgti no valsts universitātēm. Studentu pārstāvji bija ievēlēti institūta padomē un piedalījās mācību procesa vadīšanā. V. Behterevs bija sapulcinājis slavenus speciālistus. Viņu vidū bija arī tādi, kas savu progresīvo uzskatu dēļ nevarēja dabūt darbu valsts subsidētajās augstākajās mācību iestādēs. Tiesu psiholoģijas kursu, piemēram, lasīja profesors M. Reisners, kas 1903. gadā bija aizstāvējis studentu nemierus un tādēļ bija spiests aiziet no Tomskas universitātes. Profesors Reisners rīkoja literārās tiesas, kurās studentiem bija jāuzstājas gan kā apsūdzētajiem, gan kā aizstāvjiem. Literārās tiesas, dispuṭi, diskusijas, vētraini semināri. Institūtā valdīja pedagoģija, kas ļāva un lika studentiem attīstīt patstāvīgu domāšanu, radināja viņus spriest un mācīties savu domu argumentēt.

Tajos gados Pēterburgā bija populāras diskusijas par teātra mākslas laikmetīgumu. Ar galvenajiem referātiem bieži uzstājās režisors praktiķis Meierholds un teorētiķis profesors Aņičkovs, kas Psihoneiroloģiskajā institūtā vadīja filozofijas semināru. Tika pārspriesti arī modernā vācu filozofa Nīčes uzskati, pēc kuriem māksla tika iedalīta trijos virzienos — Apolona, Sokrata un Dionīsa. Annai Lācis visvairāk patika ar dionīsijām saistītais teātris; pārējie likās pārāk harmoniski, jo dzīvē viņa ik uz soļa saskārās ar pretrunām un disharmoniju.

Institūtā mācījās dažādu tautību pārstāvji. Tautieši turējās kopā un izveidoja savus pulciņus. Novadnieku pulciņiem Annas Lācis biogrāfijā ir iezīmīga vieta. Te viņa sāka iepazīties ar marksistisko literatūru. Studenti kopīgi lasīja un pārrunāja K. Marksa un F. Engelsa darbus, to skaitā arī «Komunistiskās partijas manifestu», bet it īpaši aizrautīgi apsprieda pirmā krievu marksista G. Plehanova grāmatu «Kā attīstīties monistiskais uzskats

par vēsturi», par kuru V. I. Ļeņins rakstīja, ka «tā uzauzdzinājusi veselu krievu marksistu paaudzi».¹

Novadnieku pulciņš attīstīja biedriskumu, nesavtību, domubiedru aizstāvniecību, personisko interešu pakļaušanu kolektīvajām. Šīm īpašībām bija svarīga nozīme Annas Lācis turpmākajā dzīvē — arī tajā oktobrī, kad sociālistiskā revolūcija nostādīja cilvēkus kardinālas izvēles priekšā: ar mums vai pret mums.

Pirmā pasaules kara gados Annai Lācis izdodas turpināt izglītību, iet pretī savam aicinājumam — teātra mākslai. Pēc Psihoneiroloģiskā institūta beigšanas 1914. gadā viņa kopā ar vīru Jūliju Lāci dzīvo Orlā, bet reiz 1916. gadā, iebrukusi Maskavā, vairs atpakaļ neatgriežas.

«Jaunībā es biju tāda kā neprātīga. Diezgan daudz biju iemācījusies, bet vienā ziņā biju dumja. Visur metos ar pilnu jaudu. Vai tad tas ir normāli — iebraucu Maskavā pēc diegiem (šuvām maisus fronteī), bet, uzzinājusi, ka te darbojas Fjodora Komisarževska teātra studija, nolēmu palikt. Tagad domāju, ka manus neaprēķināmos soļus toreiz un vienmēr vadījusi griba izrauties «no dīķa», no garīga sastinguma.»

Studijas vadītājs Fjodors Komisarževskis nebija izbrīnījies par bēgli no Orlas — pie viņiem jau mācoties viens lietuvietis, nu būšot latvieta. Lai viņa norunānot kaut ko savā dzimtajā valodā. Anna Lācis izvēlējās fautas dziesmu, lai pedagogs sajustu latviešu valodas skanīgumu.

Mācoties studijā, nobrieda Annas Lācis uzskati par mākslu. Pēterburgā gūtajiem iespaidiem pievienojās daudzpusīgāka iepazīšanās ar Maskavas teātriem. Īpaši viņu saistīja Kamerteātra izrādes. Patika Aleksandra Tairova pārlicība, ka teātrī jāvalda lielām kaislībām, aiz-

¹ Ļeņins V. I. Raksti. Tulk. no 4. izd., 16. sēj., 238. lpp.

rāva fiziski atbrīvotie aktieri, kas, šķita, prot un spēj visu, pat akrobātiskus trikus.

Anna Lācis ne tikai atsaucīgi uztvēra dažādas mākslas programmas un atšķirīgu režisoru daiļrades metodes, bet arī izvērtēja tās un paņēma sev to, kas viņai bija tuvs un likās vajadzīgs. «Fjodors Komisarževskis bija pārliecināts, ka bez filozofijas nav mākslas. Aktierim noteikti jāstudē filozofija un jāveido zinātnisks pasaules uzskats. Kaut arī pilnībā nevarēju pieņemt sava skolotāja filozofisko un māksliniecisko kredo, tomēr piekritu viņam, ka pret mākslu jāattiecas nopietni, ka to var veidot tikai cilvēki, kam ir noteikts pasaules uzskats. Tajos gados daudz lasīju par estētikas jautājumiem, mācījos saprast stila specifiku. Stils taču ir rakstnieka un mākslinieka dvēsele.

Fjodors Komisarževskis bija aizrāvēs ar viduslaiku teātri. Arī man patika mistēriju un miraklu mizanscēnu daudzpusība, kad darbība vienlaikus notiek vairākās vietās. Šo simultānspeles principu es vēlāk pieliekoju savās izrādēs. Mans skolotājs bija pārliecināts, ka mākslai jāatklāj vismalkākās dvēseles kustību nianšes un tikai tā var sagādāt skatītājiem estētisku baudu. Mani vairāk saistīja *commedia dell'arte* dzīvespriecīgā, raupjā stihija, tās sociāli ētiskais saturs, vēlēšanās iejaukties dzīvē, komentējot dažādus notikumus no darba cilvēku veselīgās uztveres pozīcijām.»

Bēgļu gaitās Maskavā bija saplūdis daudz latviešu inteliģentu. Te Anna Lācis satika arī savu bijušo skolas direktoru Ati Ķēniņu, kurš piedāvāja viņai darbu latviešu bēgļu skolā. Latviešu bēgļu birojs rūpējās ne tikai par to, lai atbraucējiem būtu jūmts virs galvas un darbs, bet centās apmierināt arī viņu prasības pēc rosīgas gara dzīves. Tā Anna Lācis nokļuva vidē, kuru atceroties tagad saka: «Kad sanāk kopā pieci latvieši, tūlīt rodas sava «kultūras universitāte».» Toreiz vēl progresīvi noskaņotais Aleksandrs Dauge uzstājās ar priekšlasījumiem

par vēsturi un literatūru, viņa dēls Nikolajs, jauns mūziķis, iepazīstināja klausītājus ar krievu un franču modernajiem skaņdarbiem, mākslinieks Jūlijs Madernieks rīkoja nelielas tautisko rakstu zīmējumu izstādes, lai cīnītos pret mietpilsonisku gaumi un sniegtu augstvērtīgus paraugus čaklajām rokdarbniecēm. Reiz Maskavā ieradās Teodors Reiters ar savu kori un uzaicināja tajā līdzi dziedāt arī bēgļu skolas skolotājus. Koncertā Lielajā teātrī koristu vidū stāvēja arī Anna Lācis.

Pirmais pasaules karš un strādniecības revolucionārā kustība paātrināja intelīgenes diferencēšanos. Arī Maskavā dzīvojošo latviešu vidū bija asas domstarpības, atšķirīgi uzskati politikā un mākslas jautājumos. «Grupa latviešu rakstnieku ar A. Ķēniņu priekšgalā rīkoja tā saucamos intelīgenes vakarus, kur pie tējas glāzes risinājās sarunas par mākslu. Uz šiem vakariem gāja tikai daļa intelīgenes. Latviešu studenti, kas mācījās Šaņavska universitātē, ironiski tos sauca par «buržuāzijas vakariem». Šo studentu sapulcēs es toreiz bieži dzirdēju uzstājamies Leonu Paegli un Robertu Pelši. Viņi runāja par internacionālismu, propagandēja ateismu, uzstājās pret reliģijas mācīšanu skolās, aizstāvēja marksistiskos uzskatus,»¹ atceras Anna Lācis.

Mācību gada sākumā latviešu bēgļu skolas pedagogi paši varēja izšķirt, vai turpmāk mācīt bērniem baušļus vai ne. Jautājumu izlēma balsojot. Vairums tomēr gribēja, lai paliek pa vecam. Pret ticības mācību pacēla roku trīs skolotāji: Leons Paegle, Luīze Brucere (partijas biedre kopš 1905. gada, Roberta Pelšes sieva) un Anna Lācis. «Dievam neticēju jau kopš bērnības. Māte gan gāja baznīcā, bet tēvs bija antireliģiozs. Es simpatizēju tēvam un, jo vairāk pieaugu, jo stiprāk pārliecinājos par reliģisko mācību liekulību.»

¹ Lācis A. Neaizmirstamās tikšanās ar Leonu Paegli. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1966, 239. lpp.

Pirmsrevolūcijas gadi bija nozīmīgs laiks Annas Lācis dzīvē. Iepazīšanās ar latviešu revolucionāro inteligenci, iedziļināšanās komunistiskajā literatūrā viņas jauneklīgo dumpības garu vērtā par apzinātu gribu celt jaunu pasauli, «kur valdīs taisnība un darbs».

Kad uzvarēja Oktobra sociālistiskā revolūcija, daži latviešu bēgļu vidū sprieda: «Tie ar dubļainajiem zābakiem ilgi tepiķus nebradās...» Anna Lācis domāja citādi — «tie» visvairāk strādā, dod sabiedrībai visvairāk labuma, un tāpat arī varai jāpieder strādniekiem.

II

Bij sapulce senlaiku zālē.
Starp kolonnu rindām un lustrām
Uz marmora tāpelēm zeltā
Visapkārt bij vārdi: ars longa.
Mūžs īss mums — es domāju sēdot.
Tu ienāci zālē.
Tu — mirdzošā senlaiku telpā,
Kur sapulcei bijušais graujams.
Pulks acu, pulks galvu, pulks domu,
Pulks dusmu bij kolektīvspēkā,
Pulks — jaunu pasauli lemjošs.
Tu ienāci pulkā!¹

Skolnieces gadi bija pagājuši. Annai Lācis bija laimējies ar skolām un skolotājiem. Vispirms jau tāpēc, ka gan Atis Ķēniņš, gan Psihoneiroloģiskā institūta profesori un Fjodora Komisarževska drāmas studijas vadītāji bija lielas kultūras cilvēki ar plašām zināšanām. Topošā režisore ieguva sistemātiskas un vispusīgas zināšanas par pasaules kultūru, filozofiju un mākslu. Otrkārt, mācību iestādēs, kuras apmeklēja Anna Lācis, valdīja radoša atmosfēra. Ieklausoties un piedaloties pedagogu izraisītajos strīdos un diskusijās, viņa mācījās domāt līdzī,

¹ Laicens L. Ho-Tai. R., 1968, 20.—21. lpp.

pamatot savu «par» un «pret», izveidojot savu pasaules uzskatu. 1917. gada rudenī proletariāta revolūcijas pusē nostājās ne tikai jūtīga, pret visu jauno ātri iekvēlināma sirds, bet arī teorētiski apbruņots prāts. Un Annas Lācis toreiz pieņemtais lēmums — strādāt komunismam — bija lēmums uz visu mūžu.

1918. gadā pēc teātra studijas beigšanas Anna Lācis saņēma uzaicinājumu strādāt par režisori Orlas drāmas teātrī.

Viņa ieradās šai perifērijas pilsētā ar jauniem meklējumiem estētikā, ar idejām par masu uzvedumiem un ar to gadu jaunatnei raksturīgo vēlēšanos iet tur, kur grūtāk. Ieraudzījusi uz ielām bezpajumtniekus ar mežonīgu, pārgalvīgu acu mirdzumu netīrajās sejās un mazos «vecīšus» bērnu namos, kur mitinājās bāreņi, kas kara un revolūcijas gados bija zaudējuši vecākus, viņa saprata — tiem trūkst ne tikai dienīšķās, bet arī garīgās maizes. Ir jāsāk ar bērniem — izlēma režisore un atteica vietu profesionālajā drāmas teātrī.

«Tie bija bada un posta gadi, bet tai pašā laikā neizmērojama entuziasma, pašuzpurēšanās un cīņas apņēmības gadi,»¹ viņa raksta atmiņās «No piezīmju burtnīcas». Tie bija Annas Lācis talanta uzliesmojuma gadi.

Režisore ierosināja Orlas pilsētas izglītības nodaļu organizēt bērnu estētiskās audzināšanas studiju. Viņas priekšlikumu pieņēma, un Anna Lācis stājās pie darba.

Bērnu estētiskās audzināšanas studijā darbojās vairākas sekcijas: tēlotājas mākslas, mūzikas, ritmikas, improvizācijas un tehniskā sekcija. Par tēlotājas mākslas sekcijas vadītāju A. Lācis pieaicināja mākslinieku Viktoru Šestakovu, kurš pēc Maskavas Mākslas skolas beigšanas dzīvoja Orlā. (Vēlāk Šestakovs strādāja par dekoratoru Meierholda teātrī, bija galvenais mākslinieks Maskavas

¹ «Karogs», 1966, № 10, 120. lpp.



Skats no F. Volfa «Zemnieks Becs» izrādes teātrī «Skatuve»

Komjaunatnes teātrī.) Arī mūzikas sekcijas darbu vadīja profesionāli mākslinieki.

Visu sekciju darbs sintezējās improvizācijas sekcijā, ko vadīja Anna Lācis. Improvizētie stāstījumi par audzēkņu izvēlētiem vai pedagogu ieteiktiem tematiem, improvizācijas spēles — viss noritēja kā rotaļā. Bet nodarbībās Anna Lācis virzīja bērnus uz praktisku rezultātu, darīja to neuzkrītoši, tā ka bērni nemanīja, nejuta viņas gribu. Viņai bija svarīgi panākt, lai brīvi attīstītos un patstāvīgi veidotos paša bērna griba, izdoma, vēlēšanās darboties. Izrādes sagatavošanas periodā bērni nezināja nedz lugu, nedz tās sižetu, nedz arī savas lomas — visi spēlēja visas lomas un, režisores ierosināti, lūgā dotās situācijas improvizēja stāstījumos un rotaļās. Režisore uzskatīja, ka, iepriekš iedalot lomas, bērniem tiek atņemta iespēja brīvi fantazēt un attīstīties. Stāstījumi par pašu izdomātiem notikumiem palīdzēja veidot bērnu

iztēli, valodu un pilsonisko domāšanu, attīstīja viņos uzņēmību un kolektīva darba izjūtu.

Studijas nodarbībām izmantoja Annas Lācis dzīvokli. Viņas ģimenei bija ierādītas divas istabas skaistā savrupmājā, kuru, pēc nostāstiem, bija apdzīvojuši Turgeņeva «Muižnieku ligzdas» varoņi (tagad šai namā atrodas I. Turgeņeva muzejs). Tā kā viena istaba nodarbībām bija par mazu, tad sienu starp istabām izjauca, un iznāca gara zāle. Lielo telpu mākslinieks Šestakovs izkrāsoja pelēkā tonī, ar freskām par Andersena un krievu tautas pasaku tēmām.

Studijas dalībnieku skaits auga ar katru dienu, jo nodarbības varēja apmeklēt katrs bērns, kas to vēlējās.

«Ar bērniem, kas nāca uz Turgeņeva māju no pilsētas bērnu nama, nekādu grūtību nebija. Bet ar bezpajumtniekiem es ilgāku laiku netiku galā. Kad es tos pirmo reizi tirgū uzrunāju un uzaicināju nākt pie mums, viņi mani izsmēja un draudēja ar nūjām. Bet es nācu atkal. Viņi pierada pie manis un mūsu disputiem tā, ka pēc ilgāka pārtraukuma, kad atkal atnācu, spiegdami ielenca mani kā vecu paziņu. Taču ar to mūsu pazīšanās tikai sākās.

Turgeņeva mājā pa to laiku turpinājās darbs. Bērnu fantāziju un iegūto prasmi jau vajadzēja likt lietā, viņu darbam un vingrinājumiem bija vajadzīgs praktisks rezultāts. Tas bija svarīgs posms. No improvizācijas pārgājām uz konkrēto materiālu. Izvēlējos Vsevoloda Meierholda lugu «Alinurs». Šīs lugas galvenais varonis tatāru zēns Alinurs saņem sodu par cietsirdību un patmīlību. Satiekoties ar citiem bērniem vai dzīvniekiem, viņš katram nodara pāri. Kad Alinurs kļūst rupjš arī pret māti, viņš saņem visbargāko sodu — paskatīties avotā, ierauga, ka ir pārvērties par krupi. Lugā ietvertā morāle tiešā veidā turpināja sekcijas darba virsuzdevumu — cildenu īpašību ieaudzināšanu jaunajā cilvēkā.»

Ritmikas sekcijā bērni mācījās atdarināt zvēru kustī-

bas, iestudēja tatāru dejas. Mākslinieks Šestakovs audzēkņus iepazīstināja ar tatāru tautas ornamentiem, tautas tērpiem. Bērni paši izgatavoja tatāru cepurītes, rotaļlietas. Pedagogi centās vadīt darbu tā, lai bērniem liktos, ka viņi ir patstāvīgi un visu dara paši. Mēģinājumu etiķēs bērni izspēlējās gan pašu Alinuru, gan zvērus un citas personas. Ar etiķu palīdzību viņi izfantazēja visu lugu. Gluži nemanot tika apgūts teksts. Darba gaitā bērni rādīja cits citam improvizācijas, dalījās panākumos un neveiksmēs.

Bet pienāca brīdis, kad priekos gribējās dalīties ar plašāku auditoriju. Tāpēc tika nolemts parādīt izrādi višiem pilsētas bērniem. Izrāde izvērtās par īstiem bērnu svētkiem. Tie sākās ar karnevāla gājieni pa pilsētu. Izrādes dalībnieki nesa dzīvnieku maskas, rekvizītus, dekorāciju gabalus. Skanēja dziesmas, gājienam pievienojās daudzi pilsētas bērni un pieaugušie. Uz izrādi ieradās skatītāji no patversmēm un skolām skolotāju un vecāku pavadībā. Kad uzveduma dalībnieki pēc izrādes, kas notika Orlas teātra telpās, devās atpakaļ uz studiju, mazie skatītāji skrēja nopakaļus un palīdzēja nest butaforijas un maskas.

«Anna Lācis prata bērnus ieinteresēt un organizēt. Uz sekciju nodarbībām mēs, ģimnāzisti, un arī patversmes bērni skrējām kā uz lieliem svētkiem. Nodarbības mums sagādāja neaizmirstamu prieku,» atceras LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Elvīra Bramberga (uz Orlu viņu bija aizvedušas bēgļu gaitas, te viņa mācījās ģimnāzijā, ar lielu aizrautību darbojās studijā un palīdzēja Annai Lācis organizatoriskajā darbā).

Patī smagākā pārbaude studijas darbā bija bezpajumtnieki. «Reiz es devu bērniem šādu improvizācijas uzdevumu: laupītāji sēž mežā pie ugunsкура un lepojas ar saviem darbiem. (Līdzīga aina ir lugā, kad Alinurs nonāk laupītāju vidū.) Viens no mazākajiem zēniem improvizējot stāstīja, ka viņš aplaupītu tikai bagātos un iegūto

naudu atdotu nabagiem. Taču sagadījās tā, ka šajā brīdī pirmo reizi mūsu studijā ienāca bezpajumtnieku bars. Bērni pielēca kājās un gribēja meklēt patvērumu. Ienācēji izskatījās baismīgi: papīra cepurēm galvā, apbruņoti ar zarainām nūjām un skārda gabaliem. Es uzaicināju studijas bērnus turpināt improvizāciju un neievērot ieburcējus. Pēc kāda brīža Vaņka — tas bija bezpajumtnieku barvedis — ienāca bērnu aplī un deva savai grupai mājienu. Viņi atstūma studijas bērnus malā un paši sāka spēlēt ainu pie ugunsкура. Viņi plātījās ar slepkavībām, ļaunprātīgu dedzināšanu, aplaupīšanu, cenzdames cits citu pārtrumpot. Tad viņi piecēlās un izaicinoši uzlūkoja mūsu bērnus: lūk, tādi ir laupītāji.

Droši vien, ka saskaņā ar pedagogijas priekšrakstiem man būtu vajadzējis viņu mežonīgās un šausminošās runas pārtraukt. Taču es sapratu, ka šoreiz spēli vajag atzīt par patiesu. Ja es būtu rīkojusies citādi, bezpajumtnieki nekad vairs nebūtu atgriezušies studijā. Sajūta, ka viņi var veikt uzdevumu labāk, stimulēja viņus apmeklēt nodarbības — viņi kļuva par mūsu aktīvu.

Ieinteresēti kolektīvajā darbā, viņi pierada pie studijas iekšējās kārtības, sāka mazgāties un rūpēties par savu apģērbu. Vaņka, kas bija viņu barvedis tirgus laukumā, studijā kļuva par grupas vadītāju. Aizrautīgi strādājot, pamazām mainījās arī pusaudžu domāšanas veids, viņi iekļāvās sabiedrībā. Pēc tam daudzi no viņiem iemācījās amatu. Vēlāk es saņēmu vēstules no šiem bezpajumtniekiem. Viens rakstīja, ka strādā orķestrī par mūziķi, daži bija «Zilās blūzes» dalībnieki, daži iestājušies Sarkanās Armijas rindās,» stāsta režisore.

Notikums ar bezpajumtniekiem apstiprināja Annas Lācis pārliecību, ka cilvēkiem var palīdzēt, ka viņos var radīt interesi par dzīvi, darbu, ja vien jauniešos ir saglabāties kaut vismazākais asniņš, kas tiecas pretī cilvēctībai.

Pēc «Alinura» studijā uzsāka darbu ar Šmeļova lugu «Pretim saulei». Lugā darbojas puķes, koki, zvēri, putni.

Pienācis rudens. Aizlido dzērves. Bet vienai dzērvei salauzta kāja, tai jāpārziemo uz vietas. Daba aizmieg. Bet dzērves laižas pretī saulei. Luga mudināja bērnus ielūkoties dabas poēzijā un skaistumā. Bērni staigāja pa mežiem un laukiem, iepazīna puķes, mācījās atšķirt putnus, saprast dzīvību un maiņu, kas valda dabā.

Annas Lācis darbā ar bērniem izrāde, kā arī aktierisko iemaņu iemācīšana nebija galvenais mērķis. Izrāde bija nepieciešama tikai kā estētiskās audzināšanas kompleksa apkopojums. Tāpēc arī studija tika nosaukta par bērnu estētiskās audzināšanas teātri.

1924. gadā Anna Lācis, būdama Itālijā, satikās ar vācu progresīvo sabiedrisko un kultūras darbinieku Valteru Benjāminu un pastāstīja viņam par saviem meklējumiem bērnu audzināšanā ar mākslas starpniecību. Valters Benjāmins ieinteresējās par tiem un piedāvāja tos teorētiski nopamatojot. Šo apcerējumu viņi kopīgi nosauca par «Proletāriskā bērnu teātra programmu» (tai laikā tā publicēta netika). Lūk, galvenie šīs programmas principi:

- 1) attīstīt bērnos patstāvību;
 - 2) attīstīt novērošanas spējas, tas ir, veicināt realitātes izjūtas veidošanos;
 - 3) vadīt darbu tā, lai netiktu uzspiesta pedagoga doma un griba, netiktu pieļauta vienpusīga «talantu» attīstīšana;
 - 4) audzinātājam jākonkretizē uzdevums tā, lai bērns nepazustu, neapjukt pasaulē, lai viņš savlaicīgi iemācītos sevi disciplinēt;
 - 5) audzinātājam ir jāapzinās, ka viņš audzina pilsoni.
- Vēlāk par šo programmu ieinteresēsies daudzi teātra darbinieki Vācijā.

Aizsāko darbu bērnu estētiskās audzināšanas studijā Orlā 1920. gadā pārtrauca vēstule no mājām — smagi saslimusi māte.

Iebraukusi Rīgā, Anna Lācis satika Linardu Laicenu, ar kuru bija iepazinusies pirms revolūcijas latviešu bēgļu koncertā, un viņš dedzīgi apgalvoja, ka revolucionāri noskaņoti režisori ir vajadzīgi arī buržuāziskajā Latvijā. Pie Tautas augstskolas esot nolemts organizēt teātristudiju.

Annas Lācis darbība buržuāziskajā Latvijā dalās divos posmos: 1920., 1921. gads līdz braucienam uz Berlīni un 1925., 1926. gads pēc atgriešanās no ārzemēm.

Pirmajam posmam raksturīgs romantisks pacēlums, kas vispirms saistīts ar to, ka šie gadi bija tautas masu politiskās aktivitātes gadi — notika daudz streiku un citādu atklātu sadursmju ar valdošo šķiru. Kaut arī Latvijas Komunistiskā partija bija spiesta noiet pagrīdē, tā strādāja ļoti aktīvi.

Strādnieku organizāciju dibinātajā Tautas augstskolā «pie sarkanajiem spīķeriem», kur lekcijas lasīja revolucionārie cīnītāji, valdīja kaujinieciska atmosfēra. Dramatiskās sekcijas audzēkņi bija vienlaikus arī politiķi. Tiem, kas gribēja piedalīties izrādē, bija jāprot arī veikli izkļūt no bīstamām situācijām, apkrāpjot policistus, kuri gan formās, gan civiltērpos sēdēja zālē.

Cenzūra neatļāva uzvest revolucionāras lugas. Apejot aizliegumu, studijas kolektīvs kopā ar rakstniekiem Linardu Laicenu, Leonu Paegli, Andreju Kurciju sacerēja politiska satura improvizācijas un etiķes, kas atspoguļoja un skaidroja proletariāta cīņu. Studisti lasīja Raiņa, Paegles, Laicena, pirmo krievu padomju dzejnieku Gastjeva, Kirilova, Gerasimova, Majakovska, arī vācieša Behera un beļģieša Verharna revolucionāros dzejoļus. Nekad nevarēja zināt, kurā brīdī vakara gaitā ievauksies policija, tāpēc skatītājs bija jāuzrunā bez gariem ievadiem — lakoniski, koncentrēti, trāpīgi un aizraujoši.

Kā to dienu cīņu, atziņu, cilvēciskas laimes un arī sāpju atbalss mums ir palicis viens no savdabīgākajiem mīlas lirikas kopojumiem latviešu dzejā — Linarda Lai-

cena «Ho-Tai», kurā intīmās izjūtas cieši saaužas ar vēsturisko konkrētību.

Es orators kļuvi, es traucos
Kā visspēcīgs kustības tribūns,
Un topošā laikmeta vārdā
Man paceltā rokā un žestā
Bij uzvaru lozungs: es mīlu
To, kura ienāca pulkā!¹

Pēc otrajiem Kultūras svētkiem Saules dārzā, kur izrādīja Leona Paegles drāmu «Gadsimtu sejas» un noslēgumā uzveduma dalībnieki dziedāja Internacionāli, aktīvos svētku organizētājus apcietināja. Viņu vidū bija arī Anna Lācis un Linards Laicens.

«Apcietinājumā mēs sarakstījāmies, atstādami zīmītes tualetes istabā aiz ūdensvada caurulēm. Man sūtītās viņš adresēja Honolulu un parakstīja Taiti. Es savējās adresēju Taiti un parakstīju Honolulu. No šiem ģeogrāfiskajiem apzīmējumiem Laicens izveidoja vienu vārdu — «Ho-Tai»».

Šī draudzība un mīlestība abus jaunos māksliniekus savstarpēji bagātināja. Anna Lācis saka, ka no Laicena viņa esot mācījusies cīņas taktiku, ieguvusi lielāku pašārvību sev. Rakstnieks režisores iespaidā sāka pievērsties dramaturģijai, un, acīm redzot, Annas Lācis optimistiskā, aktīvā pasaules uztvere palīdzējusi viņam atklāt sevī vēl neapjaustus spēkus un devusi radošu pacēlumu darbam. Ne velti kādā dzejolī Laicens īpaši pasvītīro vārdu «jauns»:

Es jaunu veidošu ar strauju sirdi —
Tais veidos pagrimšanas nebūs;
Es jaunu veidošu, kas dzīvi augšup nesīs,
Kas prieku ļaudīs sauks, ne tīgnu smīnu,
Es jaunu veidošu —
kur sievietē, ne seksuālie spoki!²

¹ Laicens L. Ho-Tai. R., 1968, 22. lpp.

² Turpat, 26. lpp.

«Pulks, jaunu pasauli lemjošs» (Laicens), kaislīgi strīdējās par to, kādai jābūt revolucionārai mākslai. Viens bija nešaubīgi skaidrs — tai nav un nevar būt nekā kopīga ar buržuāzisko ideoloģiju un estētiku. Īstam proletariāta teātrim ir jābūt organiski saistītam ar strādniecību un tās interesēm — sākot ar repertuāra izvēli un beidzot ar skatītāju kontingenta organizēšanu.

1921. gada beigās cerību izveidojot šādu teātri buržuāziskajā Latvijā bija pavisam maz. Tautas augstskolas valde līdzšinējo studijas repertuāra politiku atzina par pārāk revolucionāru. Izskanēja prasība repertuārā iekļaut darbus, kas apmierinātu sīkpilsonisko gaumi. Šādus noteikumus Anna Lācis nevarēja pieņemt.

Jau ilgāku laiku viņu bija saistījusi un sajūsminājusi revolucionārās mākslas attīstība Vācijā. Tur proletāriskais teātris bija izkūņojies no bērna autiņiem un nobriedis par sabiedriski nozīmīgu spēku.

Anna Lācis devās uz Berlīni. Mācīties. Kādu laiku režisore darbojās Reinharta teātrī, tad Minhenē iepazinās ar Bertoltu Brehtu un ar prieku pieņēma viņa uzaicinājumu iestudēt masu skatus izrādē «Eduarda II dzīve» (Brehta luga pēc K. Marlo drāmas «Eduards II»). Satikās domubiedri, kuri savu un citu darbību mēroja ar lietderības mērauklu un strādāja revolūcijas vārdā.

Radās iespēja ceļot arī pa Franciju un Itāliju. Jaunieģūtos iespaidus, vērojumus, pārdomas Anna Lācis centās tūlīt likt lietā un «noslēdza sadarbības līgumu» ar žurnāla «Domas» literatūras nodaļas vadītāju rakstnieku Andreju Upīti. «Steidzos Jums nosūtīt «Jauno vācu režiju». «Neapole» arī ir gatava. Bet vācu valodā. Jo man jāraksta vairāki ceļojuma apraksti priekš vienas vācu apgādniecības. Gribētu papriekšu drukāt pie Jums... Tagad rakstu par Parīzes teātri un drāmu.

Andrej Upīti, lūdzu, ņemat mani drusku savā uzraudzībā. Komandējāt, pavēlat, ko rakstīt, tad es arī sāksu

ievingrināties rakstīt godīgākā stilā. Tās arī būtu tagad manas vienīgās saites ar Latviju.»¹

1924. un 1925. gadā mēnešrakstā «Domas» parādījās Annas Lācis apcerējumi par Vācijas un Francijas teātriem. Ieskatam citēju fragmentu no raksta «Parīzes ikdiena un teātris», kurā autore runā par tā saucamo «klusuma teātri», kas tajos gados Francijā bija sevišķi populārs.

„Ja tagadējā Parīzes drāma būtu šo laiku saīsinātā hronika, tad šis laikmets būtu mierīgs, ar nodrošinātu saimnieciski politisku stāvokli. Šādas lugas varētu skatīties ļaudis, kuri pēc sava darba ar tīru sirdsapziņu ir atsevi un sabiedrību apmierināti. Bet mēs redzam pavisam ko citu: franks krīt, Kaijo samazina valsts budžetu par 1/3. Cīņās Marokas kolonijās Francijai nelabvēlīgas. Pēc tikko pārlaistā postošā kara nu stāv atkal priekšā jauni sarežģījumi. Nav iespējas arī satiksmes problēmu atrisināt, vairākos satiksmes centros piepeši apstājas autokolonnas. Un šinīs momentos liekas apstājusies visa Francijas eksistence. Tātad šī jūtīgā, vienkāršā, sirsnīgā, dvēseliskā drāma nav pareizs laika rādītājs, bet gan kokaīns un meli. Šie pilsoņi negrib īstenību redzēt uz skatuves, bet gan netraucēti ēst savu «paulet»... Visas šīs lugas Parīzē uzved pēc «klusā teātra» receptes. Šīs lugas pārklāj rozā plīvuru īstenībai, un šo lugu autori līferē buržujiem par mērenu cenu izpārdoto jūtu vietā citas — maigas un cēlas. Šim virzienam ir spēks sakarībā ar noteiktu šķiru. Šis spēks nav produktīvs, jo minētā šķira ir pagrimšanā, bet šīs pagrimšanas apziņa ir ieaiijāta.»²

Anna Lācis sprieda noteikti, ar jaunības kategoriskumu noraidot šādu īstenību aizplīvurojošu teātri. Tai pašā

¹ Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejs. Inv. nr. 61919.

² «Domas», 1925, № 9, 289. lpp.

laikā režisore saskatīja un novērtēja arī jaunus spēkus — māksliniekus, kas protestēja pret pastāvošajiem buržuāziskās sabiedrības likumiem, kaut arī dažam labam no viņiem radošie principi visai atšķīrās no proletāriskā teātra programmas.

Vispusīgāk iepazīstot kapitālistisko valstu sadzīvi un mākslu, Anna Lācis pārliecinājās, ka šeit teātris ir pakļauts kapitālisma likumsakarībām: mākslinieki ir ierauti ekonomiskās konkurences cīņā, no aktiera, tāpat kā no strādnieka, tiek izspiesta virspelņa, un peļņas nolūkos tiek apmānīts arī mākslas patērētājs. Jaunie iespaidi atkal nostiprināja pārliecību, ka šādai iekārtai nav tiesību pastāvēt.

1925. gada pavasarī Latvijā atgriezās cilvēks ar norūdītu revolucionāru pārliecību un alkatīgu vēlēšanos praktiski veidot politisku teātri.

Buržuāziskajā Latvijā, tāpat kā Rietumeiropas valstīs, bija iestājusies kapitālisma pagaidu stabilizācija. Ar marksistiski-lenīnisko pasaules uzskatu apbruņotie cilvēki pasvītvoja vārdu «pagaidu» un bija pārliecināti, ka stabilizācija nebūs ilga. Šis laiks bija jāizmanto, lai sagatavotos izšķirošajai kaujai. Latvijas Komunistiskā partija šajā periodā īpaši lielu uzmanību pievērsa strādnieku šķiras vairākuma iekarošanai, izskaidrojot darba cilvēkiem kapitālisma būtību un tā likvidācijas nepieciešamību. Kad Anna Lācis sāka strādāt Rīgas kreiso arod biedrību Centrālbiroja klubā par drāmas sekcijas vadītāju, viņai bija skaidrs, ka galvenais uzdevums ir strādniekus politiski izglītēt.

Latvijā Annai Lācis iznāca strādāt tikai nepilnu gadu, bet tas bija ar darbu piesātināts un radošs laiks. Režisore uzstājās ar priekšlasījumiem par Vakareiropas mākslu, piedalījās disputos par to, kas ir strādnieku teātris un kādam tam jābūt, rakstīja presē, iestudēja izrādes pieaugušajiem un strādnieku jaunajai paaudzei, kurās spēlēja paši bērni. L. Paegles «Zemes sāls», franču

rakstnieka O. Mirbo satīriskā komēdija «Epidēmija», ainas no vācu dramaturga E. Tollera lugām, šarādes, kas asi atmaskoja buržuāzisko morāli un kultūru, piesaistīja špiku uzmanību. Annai Lācis atkal draudēja apcietināšana, tāpēc viņa izbrauca uz Maskavu.

III

Uz jauna laikmeta sliekšņa viņi uztver vidi kā kaut ko vēl nepabeigtu, kā tādu, kas pakļaujas visiepriecinošākajiem uzlabojumiem un ietver sevī daudz apjaustu un neapjaustu iespēju. Viņus pašus mēs redzam kā cilvēkus rīta stundā: atpūtušos, spēcīgus, izdomā bagātus. Līdzšinējā ticība tiek uzskatīta par māņticību: ko vakar vēl pieņēma kā pašu par sevi saprotamu, tas tagad tiek nodots jaunai izpētei. Mūs pakļāva, saka cilvēki, bet tagad pakļausim mēs.

Mēs mīlam sākuma izjūtu, meklējuma brīdi, un sajūsmas cienīga ir celmlauža gaita.¹

Viņa ieobrauca Padomju Savienībā tūlīt pēc Komunistiskās partijas XIV kongresa, kurā bija noteikts kurss uz industrializāciju. Valsts kopoja spēkus izšķirošam solim, cilvēkos kūsāja enerģija, un viņi bija gatavi paveikt lielus darbus. Bija pavērts ceļš iniciatīvai, bija vajadzība pēc tās, un cilvēki īstenoja plānus citu aiz cita. Visās dzīves nozarēs.

Anna Lācis atkal pārdzīvoja tādu pašu savīļojumu kā tūlīt pēc revolūcijas, lasot Ļeņina uzsaukumu «Visiem! Visiem! Visiem!». Režisore stāsta, ka viņu esot pārņēmusi pat fiziski sajūtama nepacietīga vēlēšanās mesties darbā. (Šī sajūta režisorei allaž kalpojusi par barometru

¹ Brecht B. Zu «Leben des Galilei». Anmerkungen, Vorwort. — In: Brechtschriften zum Theater, H. 4. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1964, S. 211.



Anna Lācis Valmierā 1948. gadā



Skats no G. Lesinga «Emīlija Galoti» izrādes. Grāfiene Orsina — M. Adamova, Odoardo — B. Prieditis, Klaudija — V. Liepiņa

radošajā darbā: ja, lasot lugu, pa muguru «skrējušas skudras», zinājusi, ka tā ir viņas luga, un radusies pārliecība, ka izrāde izdosies.)

Rīgā cīņu biedri bija ieteikuši: «Maskavā tūlīt ej uz VK(b)P Centrālo Komiteju un zvani biedram Knoriņam, viņš tur ir liels vīrs un interesējas par latviešu literatūru un mākslu!» Aģitācijas un propagandas nodaļas vadītājs V. Knoriņš bija lietas kursā par Annas Lācis darbību Latvijā kreiso arodbiedrību klubā un jautāja, ko viņa gribētu strādāt.

«Pa ielām vēl klaiņo bezpajumtnieki,» atbildēja režisore. «Viņus var glābt. Es to zinu no Orlas laika pieredzes.» Lēmums, ko pieņēma Anna Lācis, sakrita ar visneatliekamākajām partijas un valdības rūpēm. «Pie mums Krievijā, mazkulturālā valstī, pusmežonīgā valstī, bet

tajā pašā laikā valstī, kas nostājusies uz sociālisma celtniecības ceļa, jaunatnes audzināšanai ir ārkārtēja nozīme,» rakstīja Nadežda Krupskaja. «Nemot vērā mūsu nekulturālību, ļoti svarīga ir prasme atrast pieeju analfabētiskam vai pusmācītam, maz attīstītam pusaudzim, īpaši svarīgi ir pazīt viņa psiholoģiju, prast atmodināt intereses, sajūsmināt un aizraut viņu.»¹

Maskavas pedagogi tolaik bija iecerējuši jaunu pasākumu — bērnu vasaras laukumus. Annai Lācis Tautas izglītības nodaļa uzticēja organizēt un vadīt pirmo izmēģinājuma laukumu Sokoļņiku rajonā. Pēc plāna tajā varēja uzņemt trīsdesmit pusaudžu, kuru vecāki pa dienu strādāja, bet bērni bija atstāti savā vaļā. Pieteicās gandrīz divi simti. Dažāda vecuma — no sešiem līdz četrpadsmit gadiem. Viņu vidū bija arī tādi, kas auguši neveselīgā ģimenes atmosfērā. Ar trīs skolotāju palīdzību Anna Lācis cīnījās, lai jaunie pilsoņi varētu attīstīties pēc principa — veselā miesā vesels gars. Pietiek atcerēties to gadu ekonomisko stāvokli, lai saprastu, cik daudz iniciatīvas, enerģijas un atjautības vajadzēja, lai izcīnītu bērniem katru zīmuli, grāmatu, piena glāzi.

Rudenī, laukumu slēdzot, Anna Lācis nolēma sapulcināt bērnus uz kopīgiem svētkiem. Par tiem ieinteresējās arī rajona komjaunieši un pieteicās palīdzēt. Režisore ierosināja iestudēt izrādi — literāru montāžu ar dziesmām un dejām par bērnu dzīves notikumiem. «Apmēram kaut kas līdzīgs tam, ko lasām Arkadija Gaidara grāmatā «Timurs un viņa komanda»,» savu toreizējo ieceri komentē Anna Lācis. «Es bērniem nolasīju literārā scenārija uzmetumu un aicināju viņus papildināt to — pastāstīt, ko novērojuši dzīvē vai gribētu izdarīt. Sacēlās milzīgs troksnis, jo katram bija ko stāstīt. Tad es

¹ Крупская Н. РКМ и бойскаутизм. Предисловие к второму изданию. — Педагогические сочинения в 10-ти т., т. 5. М., 1959, с. 48.

ieteicu, lai viņi no sava vidus izvēl priekšsēdētāju, kurš vadīs sapulci un uzklaustīs visus pēc kārtas. To izvēlēja pēc visiem demokrātijas likumiem, un bērni aizrautīgi stāstīja dažādus sižetus, līdz shēma pārvērtās par krāsainām dzīves ainām.»

Kolektīvās improvizācijas princips attaisnojās, un svētkos bija jautri visiem. Maskavas Tautas izglītības nodaļas vadība enerģiskajai režisorei piedāvāja atbildīgāku ārpusklases audzināšanas inspektora uzdevumu. Jau najā darba vietā viņa ieradās ideju pārpilna.

Šajos gados padomju valstī plaši izvērsās kinomākslas attīstība un propaganda. Partija atbalstīja māksliniekus, kas savā daiļradē pievērsās revolucionārām tēmām; nodibinājās Padomju kino draugu savienība, par kuras priekšsēdētāju ievēlēja Feliksu Dzeržinski; kinoteātros lasīja lekcijas, mākslinieki tikās ar skatītājiem.

Plānojot ārpuskolas darbu, Anna Lācis ierosināja lielo kinoteātri «Balkāns», kas atradās nomaļajā Suharevskas rajonā, kur pie krāmu tirgus bija apmeties bezpajumtnieku «štābs», izveidot par kinoteātri bērniem. Sākot darbu, viņa tūlīt sapulcināja bērnus un aizrāva tos ar uzdevumiem, kas prasīja pusaudžu patstāvīgu rīcību. Kinoteātra aktīvam, piemēram, vajadzēja palīdzēt mazaļiem skatītājiem labāk izprast filmu saturu. Anna Lācis sūtīja bērnus uz bibliotēkām un muzejiem vākt materiālus vitrīnām un izstādēm, kuras arī pašiem vajadzēja iekārtot. Skatītājus uzaicināja no filmām gūtos iespaidus attēlot zīmējumos, kurus nākošajās tikšanās reizēs kopīgi aplūkoja un izvērtēja. Kinoteātra saimniekiem, protams, pašiem bija jāgādā arī par telpu tīrību un kārtību.

Ne Orlā, ne Rīgā, ne arī tagad Maskavā Anna Lācis neizvirzīja uzdevumu gatavot māksliniekus vai izglītotus mākslas patērētājus. Māksla viņai nebija mērķis, bet gan viens no iedarbīgākajiem līdzekļiem, kā likvidēt kļaidonību, kā bērnus pievērst jaunai dzīvei, kā audzināt viņus

par padomju cilvēkiem, kas prot būt radoši aktīvi, sabiedrībai noderīgi un laimīgi.

Pirmais bērnu kinoteātris nepastāvēja ilgi, bet ideja «bērni un kino» turpināja dzīvot. Dažos kinoteātros sāka rīkot bērnu rītus. Īpaši bērniem domātu filmu vēl bija ļoti maz, vienīgi «Sarkanie velnēni» ideāli atbilda auditorijas «līdz 16 gadiem» interesēm un audzināšanai. Speciāla komisija, kurā darbojās arī Anna Lācis, izvērtēja pieaugušajiem domātās filmas un izraudzījās tās, kas pusaudžiem bija saprotamas, bagātināja viņu zināšanas un attīstīja cilvēkā nepieciešamās īpašības. Kopā ar Ludmilu Keilinu viņa sarakstīja divas brošūras: «Bērni un kino» un «Bērnu filmu anotācijas». Tās bija ne tikai tehniska rakstura rokasgrāmatas, bet arī metodiski padomi, kas varēja būt noderīgi skolotājiem, lektoriem, propagandistiem.

Dvīdesmitajos gados padomju sabiedrība radīja jauna tipa cilvēku, ko varam nosaukt par revolūcijas darbinieku šī jēdziena cildenākajā nozīmē. Profesionālie un amata pienākumi prasīja ļoti daudz enerģijas, tie neiekļāvās normētajās darba stundās, bet padomju speciālisti ar laiku nerēķinājās. Vienmēr atradās enerģija arī sabiedriskajam darbam. Anna Lācis šajos gados, protams, ir tur, kur noris diskusijas par literatūru un teātra mākslu.

Literatūrā ienāca cilvēki, kas uzskatīja, ka viņu uzdevums ir ne tikai rakstīt, lai izteiktu sevi, bet arī palīdzēt partijai izdarīt kultūras revolūciju. Nobrieda teorija par proletārisko literatūru, nostiprinājās doma, ka proletāriātam pašam no sava vidus jāizvirza rakstnieku kadri, kas atspoguļotu īstenību no revolucionārās šķiras pozīcijām. Partija proletārisko rakstnieku darbību atzina par lietderīgu un uzskatīja, ka tā var ieņemt vadošu vietu literatūrā. Tomēr partijas XIV kongress norādīja, ka šo hegemoniju nevar uzspiest ar administratīviem lēmumiem. Proletāriskajiem literātiem tā jāiekaro, rakstot vislabāk, viskulturālāk, vissaprotamāk.

«Galvenais strādnieku un zemnieku rakstnieku izaugsmes noteikums ir nopietnāka politiskā un mākslinieciskā pašizglītība un atbrīvošanās no šauru grupējumu psiholoģijas, saņemot vispusīgu partijas atbalstu, tai skaitā partejisku literatūras kritiku. Vienlaikus ir jāturpina sistemātiski atbalstīt apdāvinātākos no tā saucamo līdzgaitnieku vidus... Nepieciešams nostiprināt izturētu partejisku kritiku, izvirzot un atbalstot talantīgākos padomju rakstniekus. Bet vienlaikus jānorāda uz viņu kļūdām, kas rodas tāpēc, ka šie rakstnieki vēl pilnībā neizprot padomju iekārtas raksturu, un jārosina viņi pārvarēt buržuāziskos aizspriedumus.»¹

Proletāriskajai literatūrai šai laikā nebija vienotas mākslinieciskās platformas. Domas dalījās jautājumā par mākslas iedarbību uz sabiedrību. Tā sauktā «kreisā fronte», kas grupējās ap žurnālu «Їef», ko bija organizējis un vadīja Vladimirs Majakovskis, uzskatīja, ka revolūcijai vislabāk kalpo aģitējoša māksla ar tūlītēju iedarbību. Par labākajiem mākslas līdzekļiem viņi atzina faktu un dokumentu, pievērsās praktiskās dzīves sīkumiem.

«Kreisās frontes» pretinieki, kas bija apvienojušies «Krievijas proletārisko rakstnieku asociācijā» (RAPP) un izdeva žurnālu «На литературном посту», uzskatīja, ka mākslai gan ir jākalpo sabiedrībai, bet šo uzdevumu vislabāk var veikt, palīdzot tai audzināt cilvēku. Tāpēc nepietiek tikai ar aģitāciju, bet jāveic plašs propagandas darbs. Rapieši deklarēja, ka mākslai jāatspoguļo pasaule un cilvēks, it īpaši viņa psiholoģija.

Їefieši par revolucionārās mākslas uzdevumu izvirzīja arī jaunu, spilgtu, monumentālu formu meklējumus un, kā tas mēdz notikt polemikas karstumā, reizēm eksperimentēja eksperimenta dēļ. Turpretī rapieši centās

¹ XII съезд РК (б)П 17—25 апреля 1923 г. По вопросам пропаганды, печати и агитации. Из резолюции. О печати. — В кн.: КПСС о культуре, просвещении и науке. М., 1963; с. 29—30.

attīstīt un padziļināt jau pastāvošās mākslas formas, kā daiļrades metodi galvenokārt izmantojot kritizētāju reālismu.

«Kreisā fronte», Meierholda teātris, Proletkulta teātris un Revolūcijas (tagad Majakovska) teātris cildināja revolucionāros varoņdarbus, visiem spēkiem pūlējās kalpot revolūcijai, nodibināja sakarus ar rūpnīcu kolektīviem, studējošo jaunatni un centās aizraut to ar revolucionāru patosu. Bet ap divdesmito gadu vidu kreisā teātra ietekme uz skatītāju sāka atslābt. Tam bija vairāki cēloņi. Meierholda teātris bija politisks teātris un par galveno savā programmā uzskatīja aģitāciju, kas virza cilvēku uz noteiktu rīcību. Tāda māksla uzplauka pilsoņu kara laikā, kad pēc tās bija īpaša vajadzība, un arī tūlīt pēc uzvaras. Padomju valstij ieejot tautas saimniecības rekonstrukcijas periodā, šādas aģitācijas gars pamazām sāka plakt, jo cilvēku vajadzēja sagatavot jauniem uzdevumiem — dzīvei un darbam sociālistiskajā sabiedrībā. Bet, lai sasniegtu šo mērķi, bija vajadzīgi citi līdzekļi, ar emocionālu aizrautību un lozungiem vien nepietika. «Aģitka» sāka nīkuļot, pārstāja attīstīties, un likās, ka tai nav perspektīvas, ar samērā zemo māksliniecisko līmeni tā vairs nespēja saistīt skatītāju.

Tagad, kad revolūcija bija jāturpina ar darbu, jaunais skatītājs teātrī gribēja redzēt un izzināt sevi, izprast dzīves virzību, savus centienus un trūkumus. Radās tā saucamais sociālais pasūtījums pēc laikmetīgām lugām, kas attēlotu jauno dzīvi no partejiska vērtējuma pozīcijām. Pirmās tāda tipa lugas bija V. Billa-Belocerkovska «Vētra» un K. Treņova «Ļubova Jarovaja». Abas lugas izvērstāk un būtiskāk nekā līdz šim uzrakstītie darbi attēloja neseno pilsoņkara laiku, bet aktuālas bija, piemēram, «Vētrā» kritizētās parādības — karjērisms, politiskā divkosība, tieksme pēc personiskas labklājības atrauti no sabiedrības interesēm. Lugas guva lielus panākumus, radīja pavērsieni padomju drama-

turģijā, izrādījās, ka šis dramaturģijas virziens var aizstāt «aģitku». Paralēli turpinājās Meierholda meklējumi un eksperimenti.

Tāda bija situācija, kad Anna Lācis ieradās Maskavā, un atbraucējam nebija viegli tajā orientēties. Annas Lācis raksts «Padomju Krievijas dramaturģija», ko 1928. gadā publicēja žurnāls «Domas», liecina, ka viņas uzmanību piesaistīja tie jaunie meklējumi dramaturģijā un teātrī, ko bija uzsācis Bills-Belocerkovskis.

«Nepa periodā revolūcijas jēdziena — cīņa uz bari-kādēm — vietu ieņem cits: šķiru cīņa pilsoniska miera laikā. Šī cīņa netiek izcīnīta tikai ar administratoru pavēlēm, bet ar stiprāku proletārisku dzīves spēju un attīstības spējām nekā pilsonībai. Ar nepa ieviešanu proletariāts dabūja vēl jaunu ienaidnieku — nepmani, šaudīgo partijas opozicionāru... Pret tiem vajadzīga jauna taktika. Pirmkārt, konkurences cīņā uzvarēt, otrkārt, līdzjutošos sagatavot un izglītot par jauniem cilvēkiem. Šinī periodā atveras dramaturgiem jauni tēmu avoti: 1) saimnieciskās dzīves celtniecība — lielu fabriku uzbūve, kolektīvo saimniecību organizācija utt., 2) atsevišķu cilvēku — indivīdu dzīve paasinātā šķiru cīņas apkārtņē.»¹

Anna Lācis piediedrojās «Krievijas proletārisko rakstnieku asociācijai» un bija viena no asociācijas teātra sekcijas organizētājām. Kad atklājās uzskatu nesaskaņa ar RAPP valdi un daudziem organizācijas locekļiem, Anna Lācis kopā ar vairākiem citiem biedriem izstājās no asociācijas. «Atkritēji» organizēja jaunu grupu — «Proletāriskais teātris».

Rakstnieka V. Billa-Belocerkovska dzīves biedre Jevgeņija Billa-Belocerkovska vēl tagad labi atceras grupas «Proletāriskais teātris» sanāksmes, kas bieži bija notī-

¹ «Domas», 1928, № 10, 351.—352. lpp.

kušas viņu dzīvoklī. «Cilvēki sapulcējās vēlu vakarā un izklīda tikai pret rīta pusi: lasīja lugas, diskutēja un mūžīgi strīdējās. Asja, tā mēs viņu saucām, turēja līdzī vīriešiem, un es ievēroju, ka visi viņu ciena un ar viņas domām rēķinās. Viņa runāja temperamentīgi, visu ļoti ņēma pie sirds. Reiz es pajautāju: «Vai tu mierīgāk nevari?» — «Nē, nevaru!» viņa atbildēja. Asja uzstājās ne tikai dedzīgi, bet arī argumentēja viedokli, ko uzskatīja par pareizu. Viņa mani pārsteidza ar sievietei neparastu erudīciju.»

Bernhards Reihs, režisors un teorētiķis, Annas Lācis tuvs draugs, ar kuru viņa bija iepazinusies 1922. gadā Berlīnē un pēc oficiālas šķiršanās no Jūlija Lāča 1924. gadā dzīvoja un strādāja kopā, stāsta: «Mūsu grupas praktiskā darbība bija saistīta ar Maskavas teātriem. Mēs bijām vairāku teātru politisko un māksliniecisko padomju locekļi, bet īpašu šefību uzņēmāmies par Reālistisko teātri, ko vadīja Nikolajs Ohlopkovs. «Proletāriskā teātra» grupas locekļi bieži uzstājās ar rakstiem presē, kā arī sanāsmēs skolās, rūpnīcās u. c., dedzīgi piedalīdamies jaunās mākslas un jaunā skatītāja veidošanā. Kad 1932. gadā kā neatbilstošu jaunajiem apstākļiem RAPP likvidēja, arī mēs pārtraucām savu darbību, un daļa no mums vēlāk kļuva par jaundibinātās Rakstnieku savienības biedriem.»

Darbība RAPP sekcijā un grupā «Proletāriskais teātris» bija ļoti noderīga — tā norūdīja Annas Lācis spēju izcīnīt savu viedokli, nostiprināja ieradumu un prasmī strādāt kolektīvā, tā kļuva par savdabīgu skolu, kurā režisore padziļināja zināšanas filozofijā, literatūrā, mākslā.

1928. gadā Izglītības Tautas komisariāts un apvienības «Sovkino» valde komandēja Annu Lācis uz Berlīni apgūt pieredzi, kā kino izmantot skolu mācību darbā.

Komandējumā uz Vāciju devās idejiski norūdīts cilvēks,
kas prot pastāvēt par savu pārliecību. Vācijā Anna Lācis
nokļuva vidē, ko Bertolts Brehts raksturo ar vārdiem:

Asiņaino juku
Sakārtotās nekārtības,
Plānveidīgās patvaļas,
Necilvēcīgās cilvēces drūmajā laikā,
Kad mūsu pilsētās nemieri nenorimst,
Šajā pasaulē, kas līdzinās lopkautuvei.¹

Pilsētās nepārtraukti notika nemieri, bezdarbnieku skaits auga. Tuvojās lielās krīzes laiks. Buržuāzija meklēja spēkus, ko varētu mobilizēt pret dumpīgajām tautas masām. Vai neizmantot par ieroci nacionālsociālistus? Un nacisti jau izgāja ielās graut apzinīgo strādniecību. Darbaļaudis aizstāvējās un izveidoja militarizētu organizāciju «Rot Front». Sadursmes, kautiņi, slepkavības kļuva par Vācijas ikdienu.

Šajā laikā krasi palielinājās progresīvi domājošās inteliģences pulks. Sabiedrisko domu ietekmēja proletariāta rakstnieki Johanness Behers, Ērihs Veinerts, Ludvigs Renns, Ādams Šārers, Kārlis Grīnbergs, Hanss Marhvičs, Frīdrihs Volfs, ar pirmajiem darbiem nāca klajā jaunais Villijs Brēdels. Viņi apvienojās un pēc RAPP parauga izveidoja «Vācu proletārisko rakstnieku savienību».

Vācu buržuāziskais teātris pamazām zaudēja sabiedrisko autoritāti, turpretī revolucionārais — krāja spēkus un attīstījās plašumā un dziļumā. Cīņā iekļāvās arvien vairāk pašdarbnieku, radās jauni agitācijas un propagandas kolektīvi. Ervīns Piskators lika pamatus profesionālam revolucionāram teātrim, revolucionāri noskaņotā «Jauno aktieru grupa» deklarēja Frīdriha Volfa programmas principu — «Kunst ist Waffe» (Māksla ir ierocis). Arvien vairāk buržuāzisko rakstnieku asi kritizēja

¹ Брехт Б. Театр в 5-ти т., т. 1. М., 1963, с. 268—269.

kapitālistiskās iekārtas pamatus. Bertolts Brehts, Heinrichs Manns, Alfrēds Deblins, Leonhards Franks, Lions Feihtvangers un citi savos darbos pauda komunistiskām idejām tuvus uzskatus. Progresīvā doma lauza ceļu arī kinematogrāfijā. Tas viss veidoja labu augsni sociālistisko ideju izplatīšanai.

Anna Lācis uzreiz nokļuva apstākļos, kur iespējama aktīva darbība: te var uztāties, te var strīdēties, te var aizstāvēt Maskavā nostiprinātos uzskatus. «Vācijas proletārisko rakstnieku savienības» biedri viņu tūlīt iesaistīja darbā — uzaicināja lasīt lekcijas par padomju dramaturģiju un teātri. Tieši tas viņai bija vajadzīgs. Anna Lācis lasīja lekcijas gan nelielās zālēs vācu māksliniekiem komunistiem, gan plašām strādnieku un bezdarbnieku auditorijām. Stāstot par padomju dramaturģiju, analizējot lugu saturu, viņa iepazīstināja klausītājus ar milzīgajām progresīvajām izmaiņām ekonomikā un cilvēkos pēc Oktobra sociālistiskās revolūcijas Padomju Savienībā.

Vācijas sakarsētajā atmosfērā Anna Lācis saglabāja skaidru galvu un realitātes izjūtu — viņa meklēja un uzturēja sakarus arī ar buržuāzisko aprindu progresīvajiem inteliģentiem — Bertoltu Brehtu, Valteru Benjamīnu un citiem. Viņu saistīja šo rakstnieku un filozofu lielās zināšanas, prāts, kvēlā vēlēšanās ar savu darbu padarīt cilvēkus saprātīgākus. Anna Lācis sprieda: ja bezpartejiskie inteliģenti vēl nedomā un nerīkojas kā komunisti, tad viņus vajag pārliecināt un pāraudzināt, iepotēt viņiem solidaritātes izjūtu ar proletariātu, ieinteresēt par marksisma klasiķiem, lai viņi pārvarētu iekšējo pretestību un kļūtu par īstiem revolucionāriem. Viņa centās paplašināt ietekmes sfēru, izmantot jebkuru situāciju, lai Padomju zemei iegūtu jaunus domus un cīņus biedrus.

Izrādījās, ka viņas propaganda ir bijusi iedarbīga. Kad 1968. gadā Anna Lācis viesojās Berlīnē, kur pīda-

lījās Bertolta Brehta atcerei veltītajos «Brehta dialogos», vairāki Vācijas Demokrātiskās Republikas un Rietumvācijas izdevniecību pārstāvji lūdza režisori sniegt materiālus par Valteru Benjamīnu. Filozofs miris 1940. gadā, bet viņa darbiem ir liela ietekme uz vācu — un ne tikai vācu — progresīvo inteliģenci. Iedegusies cīņa — vieni grib noslēpt Benjamīna simpātijas pret marksismu, otri vāc materiālus viņa revolucionārisma pierādīšanai. Valtera Benjamīna grāmatas «Illuminācija» biogrāfiskajā priekšvārdā lasāms, ka viņš 1924. gada vasarā Kapri salā iepazinies ar Frau Asju Lācis. Autors norāda, ka viņas ietekmē viņš centies iegūt izpratni par komunisma nepieciešamību. Citiem vārdiem sakot, viņš centies saprast, ka komunisma ideju uzvara ir vēsturiska nepieciešamība. Un Benjamīns patiešām sācis apgūt marksisma zinātni. Pateicībā par to, ka kļuvis materiālistiskās estētikas piekritējs, Valters Benjamīns velta Annai Lācis grāmatu «Vienvirziena iela», kuras nosaukumu viņš simboliski attiecina uz sevi:

Tā iela saucas
Asjas Lācis iela,
kuru viņa
kā inženieris
autorā izlauzusi.¹

Annas Lācis tiešajos darba pienākumos ietilpa padomju un vācu bērnu kultūrfilmu apmaiņas sekmēšana. Viņa kādam ievērojamam vācu kinokritiķim parādīja Dzijas Vertova drosmīgos eksperimentus dokumentālajā kino. Palīdzot talantīgiem, novatoriskiem darbiem iekarot pasaules ekrānu, viņa izdarīja arī otru pakalpojumu: nostiprināja to pozīcijas Padomju Savienībā, jo tā saucamo «kinoacs» virzienu dokumentālajā kino uzreiz nepieņēma vienbalsīgi.

¹ Benjamin W. Einbahnstrasse. Suhrkamp-Verlag, 1955, S. 5.

Berlīnē viņa katru brīvu vakaru skatījās izrādes, runā-
jās ar režisoriem un savāca bagātīgu materiālu par vācu
dramaturģiju un teātri. 1935. gadā Maskavā tika laista
klajā Annas Lācis grāmata «Vācijas revolucionārais teā-
tris». Redakcijas ievadrakstā lasām: «Annas Lācis grā-
mata ir pirmais nopietnais ieguldījums Vācijas revolucio-
nārā teātra kustības apgaismošanā... Revolucionārais
teātris, kas rodas kapitālistiskās iekārtas apstākļos, nekad
nav bijis ar akmens sienu atdalīts no buržuāziskā teātra.
Tāpēc šīs grāmatas autore dara pareizi, veselas nodaļas
veltīdama buržuāziskā teātra stāvokļa raksturojumam
attiecīgajos vēsturiskajos posmos.»¹

Annas Lācis grāmata būtībā ir divdesmito gadu vācu
teātra vēsture, kas bagāta ar ievērojamiem režisoriem
un talantīgiem aktieriem, ar dažādiem mākslas virzie-
niem. Vispēcīgāk autore akcentē vācu revolucionāro
teātri, atklāj tā izcelsmi un analizē tā attīstību.

Interesanti, ka autore neizolē profesionālo mākslu no
pašdarbības kolektīvu darbības, bet rāda un analizē to
dialektisko saistību un mijiedarbību. Izmantojot doku-
mentālos materiālus, radošos manifestus, literāro scenā-
riju tekstus un atsauksmes presē, Anna Lācis sīki jo sīki
stāsta par Vācijas strādnieku pašdarbības teātriem, ana-
lizē to ideoloģiskos un estētiskos principus. Pašdarbības
pulciņi, kas, spēlējami melodrāmas un farsus, bija vei-
cinājuši mīetpilsonības izplatīšanos strādnieku vidū,
šķiru cīņai saasinoties, pārauga jaunā kvalitātē, ieņēma
kaujinieciskas mākslas pozīcijas. Komunistiskā partija
ieguva labu palīgu, kas diendienā veica auglīgu darbu.

Autores ieinteresētība par māksliniecisko pašdarbību
bija vērtīga arī tāpēc, ka tajos gados padomju presē
gandrīz nemaz neparādījās informācija par šo nozīmīgo
revolucionārās mākslas sastāvdaļu.

¹ От редакции. — В кн.: Лацис А. Революционный театр
Германии. М., 1935, с. 4.



B. Brehta «Kurāžas māte un viņas bērni». Kurāžas māte — I. Zvanova

Annai Lācis ir raksturīga īpašība — pavērt stāstījuma, izvirzītās problēmas apvārsni. To var vērot jau viņas pirmajos rakstos žurnālā «Domas», šim principam viņa ir uzticīga arī grāmatā. Arī Annas Lācis iestudējumos istabas šaurās sienas atkāpjas un skatītājam paveras milzīgs ciņas lauks — atsevišķu cilvēku likteņi izšķiras dešā saistībā ar visas tautas likteņiem. «Mani vienmēr ir saistījis sabiedrisko konfliktu plašums un daudzveidība, tāpēc centos dažādiem līdzekļiem palielināt darbības apjomus,»¹ vēlāk rakstījusi A. Lācis.

Savu pētījumu lokā minētās grāmatas autore iekļauj nozares, kuras tradicionālā teātra zinātne gandrīz vienmēr ignorē, piemēram, teātra ekonomiku, precīzāk, kapitālistisko ekonomiku un tās metodes teātra jomā. Šai problēmai veltītās lappuses ir informatīvi bagātas, tajās atkailināti spēki, kas nosaka buržuāzisko teātru repertuāra politiku. Anna Lācis pievērsusi uzmanību arī izklaidējošām iestādēm — kafejnīcām un nakts bāriem (ar programmu). To saimnieki labi pārzināja sociālo psiholoģiju un izmantoja visas iespējas, lai iegūtu peļņu. Kafejnīcas un varietē vienlaikus ar komerciālajiem uzdevumiem izpildīja arī noteiktas ideoloģiskas funkcijas.

Annas Lācis grāmatā pielietots vēsturiskuma princips, un vācu teātra vēsturi noteiktā laika posmā mēs uztveram kā nepārtrauktu dzīves attīstību ar saviem cēloņiem un rezultātiem. Autore pārliecinoši pierāda, ka divdesmito gadu beigās un trīsdesmito gadu sākumā vācu teātra seju noteica revolucionārais teātris. Viņa atklāj šī teātra pārliecības spēku, drosmi, idejisko patosu, atradumus teātra estētikā un perspektīvas.

Lasot grāmatu «Vācijas revolucionārais teātris», rodas sajūta, it kā tu pats savām acīm skatītos tajā analizētos uzvedumus: ekspresionista L. Jesnera dinamisko

¹ Lācis A. Režisora meklējumi. — Grām.: Dramaturģija un teātris. R., 1962, 51. lpp.

V. Šekspīra «Ričarda III» iestudējumu; revolucionārā režisora E. Piskatora uzvedumu «Rasputins» (pēc A. Tolstoja darba «Carienes sazvērestība»), kurā viņš pielietoja novatoristisku dekoratīvo ietērpu, izmantojot kino, lai Krievijas pēdējā cara likteņa tēmu paplašinātu ar visas Eiropas likteņu apskatu; agitkolektīva «Sarkanais rupors» lakonisko un mērķtiecīgo uzstāšanos namu pagalmos pirmsvēlēšanu kampaņas dienās. Acīm redzot, tas notiek tāpēc, ka Anna Lācis nopietni mēģina aplūkot mākslas saturu kopā ar formu, tas ir, analizē ne tikai dramaturgu un režisoru tiešos idejiskos izteikumus, ne tikai viņu darba ideoloģisko saturu, bet pievēršas arī tā tēlainajai izteiksmei, pēta, kādi mākslinieciskie līdzekļi pielietoti un vai tie izrādījušies noderīgi.

Grāmatā ļoti skaidri izteikti pašas autore estētiskie uzskati. Par pašu galveno teātra mākslas elementu režisore uzskata idejiskumu. Viņa grib, lai politiskā ideja būtu efektīva, un tādēļ ar lielām simpātijām izturas pret visiem tiem jaunatklājumiem teātra mākslā, kas ideju konkretizē un palīdz to labāk aizvadīt līdz skatītājam. Šajā sakarībā interesanta ir viņas attieksme pret ekspresionismu. To laiku literatūras un teātra zinātnē valdīja negatīva attieksme pret šo virzienu. Ekspresionistiem pārmeta nemarksistisku pieeju īstenībai, pakļaušanos ilūzijām un uzskatīja, ka viņu darba metode nav reālistiska. Anna Lācis idejiskumu vienmēr aplūko nevis kā abstraktu kategoriju, bet ciešā saistībā ar reālo īstenību, ar konkrētiem cilvēkiem. Viņa pierāda, ka daļa ekspresionistu bija revolucionāri noskaņoti: viņi asi nosodīja pirmo pasaules karu, uzskatīja, ka cīņa pret kapitālismu ir taisnīga cīņa, simpatizēja jaunas sabiedrības idejām. Vēsturiskajā situācijā, kad kontrrevolūcija un antisovjetisms centās nostiprināt savas pozīcijas, šie mākslinieki uzstājās pret valdošajiem uzskatiem. Tas Annai Lācis šķiet ļoti svarīgi. Pēc viņas domām, māksliniecisko izteiksmes līdzekļu strīdīgums nedrīkst kļūt par klupšanas

akmeni, vērtējot ekspresionistu pozīcijas politisko nozīmi attiecīgajā laika posmā.

Bez tam viņu eksperimenti deva vērtīgu ieguldījumu mākslas attīstībā. Anna Lācis raksta: «Ekspresionisms iemācīja rutīnā vai saskaldītā daudztēlainībā ieslīgušos mākslas darbiniekus koncentrēt spēli noteiktos visaugstākajos punktos, kuros sakopojas tēlu objektīvā jēga un to nozīme tiek aizvadīta līdz skatītājam. Tas pacēla aktieru runas kultūru, attīstīja pantomīmiskās spējas un māku pārvaldīt ķermeni... Tas ieviesa teātrī daudz interesantu paņēmieni, piemēram, mūzikas apvienojumu ar darbību, ar skatuvisko runu... Ekspresionisms izstrādāja zināmas iemaņas kora deklamācijas izmantošanā.»¹

Ekspresionisma labā viņa izvirza vēl vienu argumentu: daudzi ievērojami mākslinieki marksisti — Johanness Bechers, Ervīns Piskators, Anna Zēgerse, Frīdrihs Volfs — iesākumā bijuši ekspresionisti. Anna Lācis uzskata, ka tā nav nejaušība, bet apliecinājums tam, ka ekspresionismā bija revolucionāri aizmetņi, kuriem, protams, bija vajadzīga attiecīga attīstība. Mūsdienās vairums padomju teātra zinātnieku, kritizēdami ekspresionistu atsevišķus nomaldus, atzīst arī viņu nopelnus dramaturģijas un teātra mākslas attīstībā.

Vēsturiskums, saturs un formas vienotība, mākslas izpēte ciešā saiknē ar ekonomiku un politiku un mākslinieka idejisko pozīciju izcentrēšana — šīs īpašības nosaka Annas Lācis grāmatas nozīmīgumu.

Šāda pieeja raksturo arī viņas mazāka apmēra darbus, kas 30. gadu sākumā parādījās padomju periodikā: apcerējums par Piskatoru un Brehtu žurnālā «МОПТА» («Starptautiskā revolucionāro teātru organizācija»), par Ervīnu Kišu žurnālā «Молодая гвардия». Raksts par vācu inteliģences diferencēšanos pirms publicēšanas

¹ Л а ц и с А. Экспрессионистский «театр мысли». — В кн.: Революционный театр Германии. М., 1935, с. 73.

partijas Centrālās komitejas izdevumā «Коммунистическая революция» nonāca pie Anatolija Lunačarska. Uz manuskripta, kā stāsta Bernhards Reihs, parādījās akcepts: «Publicēt — interesanti.»

Lasot Annas Lācis grāmatu, nevar neievērot arī nepilnības, kas radušās trīsdesmito gadu padomju estētiskā valdošo pārspīlējumu rezultātā. Autore, piemēram, pārāk kراسi atdala buržuāzisko mākslu no revolucionārās, neņemot vērā buržuāzisko ideoloģiski estētisko priekšstatu mijiedarbību ar sociālistiskajiem, proletāriskajiem; grāmatā vairāk akcentēta proletāriskās mākslas patstāvība.

Kritika grāmatu «Vācijas revolucionārais teātris» novērtēja atzinīgi. Profesors A. Gvozdevs, kas arī bija uzrakstījis grāmatu par vācu teātri, atsūtīja Annai Lācis vēstuli un uzaicināja piedalīties Ļeņingradas Mākslas institūta ārzemju teātra mākslas sektora darbā.

Dzīve padomju zemē uzņēma arvien straujāku gaitu. Atgriezusies no Berlīnes Maskavā, Anna Lācis tomēr izlēma, ka viņa negrib būt tik šaura profila speciāliste, lai iedziļinātos vienīgi Vācijas teātra vēsturē. Priekšplānā izvirzījās tieksme pēc daiļrades. Viņu atkal pārņēma kaislība mācīties. 1932. gadā Anna Lācis iestājās Vissavienības Kinoinstitūta scenāristu fakultātē, pēc tam (1934. g.) mācījās A. Lunačarska Teātra mākslas institūta aspirantūrā, kuru pabeidza 1937. gadā.

Annas Lācis studiju biedrene scenāristu fakultātē publiciste Jevgeņija Lugovska stāsta: «Semināros mēs ļoti daudz strīdējāmies par politiku, dzīvojām līdzī kolektīvizācijas norisei, apspriedām regulāros ziņojumus «Pravdā» par to, cik tonnu akmeņogļu iegūts iepriekšējā dienā, cik izkausēts tērauda. Tas mūs satrauca pat vairāk nekā māksla. Jums varbūt to grūti iedomāties — esmu ievērojusi, ka vairums mūsdienu jauniešu ir radoši tikai

savā profesijā. Kad iestājos komjaunatnē un aptvēru, kāds darba lauks man paveras, atteicos pat no ilgi lolotā sapņa mācīties par aktrisi. Mēs ļoti daudz strādājām un priecīgi dzīvojām. Asja kopmītnē nedzīvoja — viņai bija ģimene, meita vidusskolniece. Arī kultūras darba pieredzes ziņā viņa bija bagātāka par daudziem no mums. Mani ļoti saistīja Asjas godīguma izjūta un galējs taisnīgums. Mēs sadraudzējāmies.»

Semināros Annai Lācis bieži iznācis strīdēties ar kādu no profesoriem, kurš uzskatījis, ka scenārista meistarību nosaka prasme savīt raitu sižetu ar negaidītām situācijām un turēt skatītāju nepārtrauktā sasprindzinājumā — kas notiks tālāk? Kā piemēru viņš minējis Eižena Skriba dramaturģiju. Studente aizstāvēja citādu koncepciju: scenārijam jāatklāj nozīmīgs saturs, skatītājs jāieintrigē un jāsaņemas ar domu, un šādam nolūkam Skriba paņēmienu neder.

Mācīdamās aspirantūrā, Anna Lācis izpildīja režijas katedras sekretāres pienākumus. Katedras sēdēs apsprieda mācību programmas, ko iesniedza pedagogi — dažādu teātru aktieri un režisori. Arī sekretāre vienmēr izteica savas domas un metās diskutēt. Kad Annai Lācis uzticēja lasīt lekcijas Teātra mākslas institūta studentiem, viņa izvēlējās semināru par franču teātri buržuāziskās revolūcijas laikā, tāpat — par politiski asu un revolucionāru teātri.

Tā bija raksturīga laikmeta iezīme, ka Teātra institūta pirmajā klātienē aspirantūrā mācījās galvenokārt praktiķi. Vienīgi jaunais Grigorijs Bojadžijevs, tagad pazīstams teātra zinātnieks, bija «tīrais» teorētiķis. Pārējie — režisori, aktieri, baletdejojātāji — tiecās jauniegūtās teorētiskās atziņas tūlīt pārkausēt daļradē.

1934. gadā Anna Lācis saņēma uzaicinājumu iestudēt izrādi Valsts latviešu teātrī «Skatuve».

Pēc sociālistiskās revolūcijas Maskavā palika dzīvot daudz latviešu. Viņi bija cīnījušies pilsonkara frontēs,

viņi bija strādājuši aizmugures darba frontēs un tagad jutās kā sociālisma celtniecības karavīri. Maskavā darbojās latviešu skolas, iznāca dienas laikraksts «Komunāru Cīņa», žurnāls «Celtne», kopš 1923. gada rosīgi strādāja izdevniecība «Prometejs». Latviešu kultūras dzīves štābs bija Pētera Stučkas klubs. Tur notika sanāksmes, lekcijas, kopīgi lasīja lugas un karsti strīdējās gan par specifiski latviskajiem kultūras jautājumiem, gan par Padomju Savienības dzīves lielajām problēmām.

Klubā bija apmetušies divi kolektīvi: latviešu teātris «Skatuve» un kluba teātris. Kluba teātri vadīja talantīgais režisors komunistis Teodors Amtmanis, kura iestudējumus raksturoja idejiska noteiktība un ekspresīva forma. Teātra «Skatuve» priekšgalā bija KPFSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks O. Glāznieks.

Valsts latviešu teātris «Skatuve» regulāri izbrauca ar viesizrādēm uz tuvējiem un pat visattālākajiem Sibīrijas kolhoziem pie latviešiem, kuriem nebija pieejami kultūras centri. Teātris veicināja latviešu padomju oriģinālu lugu rašanos, 1934. gadā kopā ar izdevniecību «Prometejs» izsludināja lugu konkursu, kura rezultātā ieguva diezgan saturīgus darbus: R. Eidemaņa «Vilki» un K. Jokuma un A. Apiņa «Avantūra». Teātra repertuārā dominēja sadzīviski psiholoģiska rakstura lugas, kas daļēji ierobežoja teātra redzesloku.

Kolektīva piecpadsmit gadu darba jubilejas reizē teātra literārās daļas vadītājs Emīls Fross rakstīja: «Ja uzskatām par nepieciešamu izvēlēties vienu no teātra mākslas mantojuma sistēmām, tad jāsaka, ka izvēle ir izdarīta labi. Staņislavska-Vahtangova sistēma ir viena no visievērojamākām krievu (un pasaules) teātru sistēmām. Tā ir sistēma, kuras pamatos daudz veselīga reālisma elementu un kura aktieri nesaista formālistiskās dogmās. Kritiski gan jāpiezīmē, ka ar vienas sistēmas izvēli jautājums par pagātnes mantojuma pārņemšanu ir vienkāršots. Te ir zināma nevērība pret pozitīvajiem

elementiem pārējo sistēmu attīstībā Padomju Savienībā... Tomēr jāvēlas, lai turpmāk «Skatuves» kolektīvs nebūtu tikai izvēlētās sistēmas māceklis, bet pirmā un galvenā kārtā viņas tālākvirzītājs un pārveidotājs, kas meklē un atrod jaunus ceļus un jaunas metodes latvju sociālistiskā teātra izveidē... Pēdējā laikā interesants eksperiments ir teātra kolektīva sadarbība ar citas skolas režisori Annu Lācis.»¹

Savam pirmajam iestudējumam teātrī «Skatuve» režisore izvēlējās Frīdriha Volfa traģēdiju «Zemnieks Becs». Apjukumu, kas pārņēma kolektīvu, iepazīstoties ar lugas un režijas prasībām un metodi, labi apraksta ilggadējā teātra aktrise Elza Miške: «Luga kā mums, tā arī skatītājiem bija pavisam kaut kas neparasts. Īpatnējā izteiksmes formā uzrakstīta un iestudēta, tā stāstīja par zemnieku dzīvi Vācijā neilgi pirms fašistiskā apvērsuma. Lugā naturālistiski skati mijās ar teatrāli nosacītiem. Savdabīgais autora stils nekādi neatbilda parastajam reālistiskajam spēles veidam, satura būtība te tika izteikta intermēdijās ar atbilstošu dziesmiņu — songu...

Mēģinājumu sākumā izpildītāji asi sajuta, ka režisore izvīza neparastas prasības. Atklātie āģitpropa elementi dziļi dramatiskajā darbā ieviesa stilistisku jucekli, un aktieriem, kas raduši balstīties uz dzīves patiesību (teatrālo patiesību), tas viss traucēja. Ilgi un neatlaidīgi meklējām, līdz mums, mazo lomu tēlotājiem, daudzmaz ticami izdevās darbošanos tā kāpināt, lai attaisnotos tas, ka savas domas izkliežam dziedot.»²

Bet Anna Lācis neatkāpās. Tik konsekventi īstenot savus uzskatus viņa varēja arī tāpēc, ka «Skatuves» vadītājs O. Glāznieks deva viņai pilnīgu rīcības brīvību.

Patī luga režisori pilnībā neapmierināja. Kopā ar

¹ Fross E. 15 darba gadi sociālistiskā teātra celtniecībā. — «Celtne», 1935, № 2, 134. lpp.

² Miške E. Valsts latviešu teātris «Skatuve». R., 1963, 210. lpp.

autoru Frīdrihu Volfu un Emīlu Frosu viņa lugu pārstrādāja. Emīls Fross uzrakstīja vēl vienu politiski asu songu, kuru autors pieņēma. Pārveidojumu nepieciešamību Anna Lācis izskaidroja plašā rakstā, kas 1934. gadā īsi pirms pirmizrādes parādījās žurnālā «Celtne». «Volfs savā drāmā stādījis par savu uzdevumu — parādīt sīkzemniecības sabrukumu Vācijā. Fašisms un tā iespaids uz zemniecību kļūst drāma ar blakus motīvu. Tam ir savi iemesli. Volfs rakstīja savu «Zemnieku Becu» 1932. gada beigās, tāpat tai laikā, kad fašisms jau bija attīstījis līdz pat apvērsuma realizēšanai. Atklātu uzbrukumu fašismam buržujiskās valsts orgāni nebūtu pielaiduši. Bet šis apstāklis vājina drāmas māksliniecisko spēku... Galvenā kārtā pūlējos fašisma attēlojuma sākumu lugā tālāk attīstīt. Volfa lugas prologā ir Luca figūra, kura vēlāk pazūd. Scēniskajā apstrādājumā Luca figūra tiek attīstīta tālāk. Tieši Lucs ir tas, kas kļūst par Beca slepkavu. Tāpat pagastvecākā un pilnvarnieka figūras, kas Volfam zīmētas tikai kā birokrātu figūras, tiek politiski noasinātas, dodot tām fašistisku lomu. Vispamatīgāk ir pārstrādāts pēdējais cēliens... Ar norādīto grozījumu palīdzību tiek spilgtāk parādīta fašistu aktivitāte un reizē inscenējumā tiek mēģināts kaut cik parādīt arī zemnieku diferencēšanos, vienai daļai pārejot pie fašistiem. Visgrūtākās bija beigas. Vajadzēja izvairīties dot urrā-noslēgumu. No otras puses — pagaidu sakāvē vajadzēja parādīt turpināmās cīņu un nākotnes uzvaru tendences. Rezultātā — tagadējais diferencētais noslēgums, ko uzskatu par politiski pareizu.»¹

Jaunajā lugas variantā fašisti izdara Becam «nomierinošu» injekciju, bet, kad tas nepalīdz, policisti viņu nošauj. Fināls izraista asociācijas ar nupat notikušo «reihstāga dedzinātāju» prāvu — tieši tā pirms tiesas bija

¹ Lācis A. Frīdriha Volfa dramaturģija un «Zemnieka Beca» latviskojums. — «Celtne», 1934, № 2/3, 200.—201. lpp.

apstrādāts apsūdzētais van der Lube, lai atņemtu viņam garīgo līdzsvaru.

«Zemnieka Beca» pirmizrādi noskatījās Frīdrihs Volfs un Ervīns Piskators. Latviešu skatītājam izrāde šķita neparasta, bet tā ieinteresēja, un lugu nācās spēlēt vakaru aiz vakara.

«Komunāru Cīņā» trīs recenzenti — K. Jokums, E. Stūrītis un E. Birojs, asi kritizēdami agitpropa paņēmienu pielietošanu dramatiskā uzvedumā, nobeigumā tomēr atzina: «Ar «Zemnieka Beca» izrādi «Skatuve» spērusi soli uz priekšu... Lugai liela internacionālās audzināšanas nozīme, viņa interesanta skatītājiem un nopietna skola kolektīvam.»¹

«Pravdā» parādījās Ervīna Piskatora recenzija. Viņš rakstīja: «Režisore Anna Lācis ir paveikusi ļoti nozīmīgu darbu. Izrādē jūtama režisora roka, kas spējīga padziļināt dramaturģisko materiālu. Tas nodrošina dziļu tēmas atklāsmi. Volfa un Lācis sadarbība jāatzīst par ārkārtīgi nozīmīgu un ievērības cienīgu faktu. Tas, ka latviešu teātris ir uzņēmies tik lielu mākslinieciski politisku uzdevumu un pratis to atrisināt, lieku reizi apliecina padomju zemes augsto kultūras līmeni.»²

Pirmizrādes dienā režisore teica skatītājiem kvēlu runu par to, ka vajag iekļaut teātra repertuārā internacionālo tematiku, uzvest kaujinieciskas politiskas izrādes. Vēlāk Emīls Fross sāka tulkot B. Brehta lugu «Aparģalvji un smailģalvji», ko Anna Lācis plānoja iestudēt.

V. Billa-Belocerkovska lugas «Dzīve sauc» iestudējums teātrī «Skatuve» izraisīja dažādas atsauksmes, bet R. Blaumaņa «Ugunī» Annas Lācis interpretācijā izpelnījās kā latviešu, tā krievu kritikas nedalītas simpātijas. Kritiķis J. Varšavskis rakstīja: «Kristīni tēlo Marija Leiko,

¹ Jokums K., Stūrītis E., Birojs E. Zemnieka Beca traģēdija. — «Komunāru Cīņa», 1934, 8. apr.

² Пискатор Э. Крестьянин Бец. — «Правда», 1934, 7 мая, с. 6.

kas pirmo reizi uzstājas padomju teātrī... Tēlojumā skaidri redzama «ekspresionistiskās pagātnes» ietekme. Marijas Leiko izpildījumā Kristīnes tēls ievērojami atšķiras no dramaturga radītā pasvītroti sadzīvīskā tēla. Aktrisei šai lomā pārāk daudz temperamenta — tas ir apvaldīts, bet gatavs kuru katru brīdi izlauzties... Starp citu, tas nav jāuztver kā pārmetums aktrisei — izrādes tēma dod pamatu tādām tēla traktējumam. Teātris «Skatuve» var lepoties ar tādu aktieri kā Baltausis (Edgars). Viņam piemīt liels iekšējs siltums, vīrišķība, pārliecības spēks un patiesīgums. Edgara lomā Baltausis vispirms pasvītrot viņa dvēseles skaidrumu, tiešumu, cēlsirdību un stihisku brīvības mīlestību... A. Lācis uzvedumu raksturo pārdomāta koncepcija. A. Lācis darījusi ļoti pareizi, šajā izrādē paļaudamās uz aktieriem.»¹

Pēc ilgāka daiļrades pārtraukuma režisore bija psiholoģiski un morāli pārbaudījusi un apliecinājusi sevi, lestudējot izrādes teātrī «Skatuve», viņa praktiski pārliecinājās par savu ceļu mākslā. «Zemnieks Becs», «Dzīve sauc» un «Ugunī» kļuva par pirmajām ugunsgrābekšībām — kā pielietot politiskā teātra principus jaunos vēsturiskos apstākļos. Tos principus un metodes, kas Annas Lācis turpmākajā daiļradē attīstījās un padziļinājās.

1936. gadā Annu Lācis izsauca uz PSRS Kultūras ministrijas Mākslas pārvaldi un piedāvāja viņai vadīt Rietumapgabala latviešu ceļojošo teātri. Viņa šaubījās, vai spēs veikt tik atbildīgu uzdevumu — bija jābeidz aspirantūra, un darba bija sevišķi daudz. Viņai atbildēja, ka teātra mākslinieciskajam vadītājam nebūs visu laiku jādzīvo Smolenskā, kur atrodas teātra bāze, bet tikai jāizvēlas repertuārs, jāizstrādā režisora eksplikācija, jāievada kolektīvs darbā, jāatstāj norādījumi asistentiem un tad atkal jāierodas uz ģenerālmēģinājumiem...

¹ Варшавский Я. Первая премьера сезона. «В огне» Р. Блаумана в театре «Скатуве». — «Советское искусство», 1936, 5 окт.



Anna Lācis pie Rīgas 49. vidusskolas pionieriem

Kaut arī Anna Lācis iebrauca Smoļenskā tikai laiku pa laikam un šajās dienās bija aizņemta līdz pēdējai minūtei — izrādes tapa paātrinātos tempos (A. Upīša «Ziņģu Ješkas uzvaru» sagatavoja nepilnā mēnesī, V. Billa-Belocerkovska «Dzīve sauc» — divās nedēļās, bet uzvedumu «Klaušu laiki» un F. Volfa «Trojas zirgu» — desmit dienās) —, viņa tomēr paguva Smoļenskas krievu drāmas teātrim ieteikt un konsultēt Frīdriha Volfa antifašistisko jaunatnes lugu «Trojas zirgs» un vēl palīdzēt pašdarbības dramatiskajiem pulciņiem.

Vasarā viņa kopā ar aktieriem devās kārtējā reidā pa latviešu komūnām. Šajā braucienā piedalījās arī rakstnieks Alvilis Ceplis. «...Pēc plāna reidā vajadzēja aptvert sešus punktus. Patiesībā tika apkalpoti daudz vairāk, sniedzot laika sprīdī no 9. līdz 30. jūnijam 19 izrā-



Anna Lācis 75 gadu jubilejā ar rakstnieku Albertu Jansonu

des, t. i., neizlaižot gandrīz nevienu dienu. 14. jūnijā pēc izrādes Vjasmā man nācās pievienoties teātrim komūnā «Sarkanais strēlnieks», kur tika sniegtas trīs izrādes — «Ziņģu Ješkas uzvara», «Dzīve sauc» un «Klaušu laiki» ar mazajām formām. Ar sevišķu interesi komunāri uzņēma «Klaušu laikus». Izrādījās, ka senās dainas var skaļi un dzīvi atskanēt no jauna mūsu dienās... Mēs ar biedreni Lācis vēl uzskavējāmies komūnā, lai pārrunātu dažus kultūrdarba jautājumus. Biedrene Lācis instruktēja vietējā drampulciņa dalībniekus, sniedzama praktiskus norādījumus tālākajam darbam... 18., 19. un 20. jūniju teātris pavadīja «Cerības» kolektīvā. Arī šeit nedalītu interesi radīja «Klaušu laiki», sevišķi krievu biedros. «Uzvarā» apmeklētāju sastāvs manāmi savādāks: ļoti daudz jaunatnes. Tā daudz uzmanīgāka, pat var

teikt — kulturālāka... Biedrene Lācis noturēja vairākas nodarbības ar vietējiem drampulciņa biedriem — instruktējot, praktiski palīdzot... No visiem iespaidiem vislabākais: kolektīvisti ir iemīlējuši savu teātri. Vienbalsīgi viņi vēlas, lai teātris, kurš šogad sevišķi manāmi pacēlies uz augstākas mākslinieciskas pakāpes, apmeklētu viņus nevis vienreiz gadā, bet, mazākais, divas reizes... Beigās jāatzīmē, ka teātris šogad tiešām nopietnāk padomājis par izrāžu kvalitāti... Neraugoties... uz ne visai augsto aktieru sastāva kvalifikācijas līmeni, izrādēs izskausts diletantisms. Izrādes tuvas mākslinieciskai pilnvērtībai. Te labi nopelni kā b. Lācis ar asistentiem, tā arī kolektīvam, kurš ar neatlaidību saistījis darbā un pat izbrauciena apstākļos pratis lietderīgi izmantot gandrīz katru dienu.»¹

1938. gada janvārī Annai Lācis nācās aizbraukt uz Kazahijas PSR. Doļinkā un Burmā viņa pavadīja desmit gadu. Arī šeit viņa pildīja režisores pienākumus. Aktieru kolektīvs bija īpatnējs — līdzās profesionāliem māksliniekiem spēlēja pašdarbnieki, līdzās ļoti inteligentām personībām — maz izglītoti ļaudis, kas pirmo reizi saskārās ar teātra mākslu. Bet Anna Lācis centās iet līdzī laikam un sniegt skatītājiem saturīgu repertuāru. Lielā Tēvijas kara gados viņa iestudēja patriotisku, laikmetīgu padomju dramaturģiju: K. Simonova lugas «Krievu ļaudis», «Mūsu pilsētas zēns», «Gaidi mani», N. Pogodina, V. Katajeva un O. Bergholcas darbus. Repertuārā bija arī krievu un ārzemju klasiķu (Gogoļa, Ostrovska, Šilera, Moljēra) lugas.

1948. gada vasarā Anna Lācis atbrauca uz Rīgu, lai satiktos ar meitu un iepazītos ar mazmeitiņām. Nekas viņu nekavēja tūlīt mesties Rīgas kultūras dzīvē —

¹ Ceplis A. Vienā no Rietumapgābala latvju teātra reidiem. — «Celtne», 1936, № 10, 787.—788. lpp.

skatīt, vērtēt un pašai kaut ko izdarīt. Viņas rokās nonāca Pāvila Vīlipa dzejoļu krājums par iespaidiem Vidusāzijas republikās — «Tuksnešu dārzos». Sajūsmnāta par mūsu Mākslas darbinieku nama iespējām, Anna Lācis ierosināja un palīdzēja sarīkot dzejas vakaru ciklu par tautu draudzību.

Draugi lūdza palikt Latvijā, bet viņa bija nodomājusi atgriezties Karagandā. Tur režisori bija ieinteresējis skatītāju kontingents — ogļrači.

«Pārdomās iegrimusi, gāju pa ielu, un pēkšņi man ceļu aizšķērsoja liela auguma vīrietis. «Anna Lācis! Jūs — Rīgā, dzīva un vesela!» — «Andrejs Upītš!» es izsaucos un izstāstīju, ka esmu šeit uz neilgu laiku, ka braukšu strādāt uz Karagandu par režisori. Andrejs Upītš teica: «Režisori vajadzīgi mums.» Pēc kāda laika mani izsauca uz Kultūras ministriju. Mākslas lietu pārvaldes priekšnieks Fricis Rokpelnis piedāvāja braukt uz Valmieru. Viņš teica: «Valmieras teātris tiek uzskatīts par provinciālu un pašdarbniecisku, bet Padomju Latvijā visiem teātriem jābūt labiem.»»

1948. gada rudenī Anna Lācis sāka strādāt Valmieras teātrī, bet 1950. gadā viņa kļuva te par galveno režisori.

Šo rindu autore diemžēl nav redzējusi nevienu Annas Lācis uzvedumu pilnībā, vienīgi skatus no izrādēm «Uz jauno krastu», «Ziņģu Ješkas uzvara» un «Spoki», ko rādīja režisores septiņdesmitajā dzimšanas dienā 1961. gadā. Uz šo vakaru gāju ar diezgan lielu neuzticību, biju dzirdējusi, ka Anna Lācis no skatuves klaji agitējoši, un paredzēju, ka dzīvu cilvēku vietā būs abstraktas shēmas bez miesas un asinīm. Pēc pirmā pārsteiguma vajadzēja atzīt, ka mans paredzējums nav piepildījies. Īšajos fragmentos varēja saskatīt pilnskanīgas dzīves izjūtas atklāsmi, kaut arī psiholoģiski raupjāku. Valdzināja dienišķā konkrētība un lakoniskums ainu skatuviskajā risinājumā, režisores uztveres tiešums un pārlicības noteiktība.

Plašāk par Annas Lācis darbu Valmieras drāmas teātrī jūs lasīsit šī krājuma speciālā apcerējumā. Man gribas tikai piebilst, ka, iepazīstoties ar atsauksmēm presē par režisores un visa kolektīva darbu šai laikā, ievēroju recenzentu visbiežāk lietotos vārdus: «radoša drosme un patstāvība», «mērķtiecība», «cīņas gars», «aktivitāte», «vienmēr neatlaidīgi meklētais tēlu sociālais traktējums». Un tā ir liela atzinība.

Tagad Valmieras drāmas teātrī strādā jauna režisore Māra Ķimele, Annas Lācis meitas Dagmāras un ilggadējā Jaunatnes teātra aktiera un administratīvā darbinieka Viļa Ķimeļa meita. Vecmāmiņa, pārvarēdama slimību un nespēku, cenšas noskatīties katru Māras iestudējumu un priecājas par mazmeitas darba spējām, par viņas prasmi radīt izrādēs plastiskus skatuves tēlus.

«Es sāku strādāt Valmierā tad, kad mežos vēl slēpās bandīti, kas šāva uz padomju aktīvistiem. Man bija jāstrādā tā, lai skatītāji saprastu, kāpēc dzīvot Padomju Latvijā ir labāk, nekā bija agrāk, buržuāziskās varas gados,» reiz kādā sarunā ar žurnālistiem Anna Lācis izteicās. «Esmu pārliecināta, ka tādā vēsturiskā situācijā politiskais teātris bija nepieciešams.

Māras izrādēs pirmajā plānā izvirzās cilvēku ētiskā un estētiskā audzināšana, un tas ir saprotami — mūsdienās mākslai jā rūpējas par to, lai padomju cilvēks būtu īsts, atsaucīgs, garīgi bagāts.»

Man patīk tas brīdis,
 kad cilvēki skaisti kļūst —
 tādi palāvīgi un droši,
 tas brīdis, kad cilvēkā sākas
 atbrīvošanās.¹

1957. gadā Leona Paegles drāmas teātris viesojās Rīgā ar Viļa Lāča romāna «Ciems pie jūras» dramatisējumu. Izrādes laikā kaut kas tehniski samežģījās un aizkavējās aina, kurai vajadzēja sākties bez pauzes. Izjuka izrādes ritms. Tajā vakarā režisore Anna Lācis īpaši asi sajuta, ka sāk izstīkt enerģija, kas bija palīdzējusi visus šos gadus. Sāpēja sirds, un ārsti atzina, ka tas ir pirmsinfarkta stāvoklis. Vadīt teātri — tāda slodze vairs nebija pa spēkam, vismaz kādu laiku ne. Dzīve izvirzīja dilemmu: vai turpināt un atteikties no lielā teātra kursa, vai aiziet pensijā. Viņa izvēlējās otru ceļu. 1957. gadā notika Annas Lācis pēdējā pirmizrāde Valmieras teātrī — G. Lesinga «Emīlija Galoti».

Pārkāpusi septiņdesmit gadu sliekšnim, viņa turpina strādāt un cīnīties par saviem estētiskajiem ideāliem, tikai tagad — ar citiem ieročiem.

Anna Lācis piedalās Rakstnieku savienības kritikas un dramaturģijas sekciju darbā, strādā par režisori pedagogu kino grupā, kas pēc Annas Brodeles romāna «Ar sirdi un asinīm» motīviem uzņem filmu «Ilze», lasa lekcijas par 20. gadu latviešu revolucionāro dramaturģiju un Bertolta Brehta daiļradi universitātes studentiem, vecāko klašu skolēniem un pašdarbības kolektīvu dalībniekiem. Vairākus gadus viņa tiekas ar 49. vidusskolas pionieri, iestudē Linarda Laicena lugu «Šujmašīna un vēdzirnavas», kļūst par goda pionieri.

¹ Dzejolis «Tas brīdis» veltīts Annai Lācis 75 gadu jubilejā. Čaklais M. Lapas balss. R., 1969, 142. lpp.

Režisore publicējas Latvijas, Vissavienības, Vācijas Demokrātiskās Republikas un Rietumberlīnes presē, raksta informācijas, recenzijas, problēmu rakstus, atmiņas, esejas. Sakārto Bertolta Brehta lugu izlasi un uzraksta tai pēcvārdu, 1962. gadā nāk klajā viņas rakstu sakopojums «Dramaturģija un teātris». Kopā ar Bernhardu Reihu viņa uzraksta nodaļu par vācu režisoru M. Reinhartu, kas publicēta «Rietumeiropas teātra vēstures» piektajā sējumā.

Anna Lācis nostiprina sakarus ar Vācijas Demokrātisko Republiku un turpina propagandēt Padomju zemes kultūru — Behera klubā vācieši noklausās plašu režisores stāstījumu par latviešu sarkanajiem strēlniekiem, par revolucionārajiem rakstniekiem Leonu Paegli, Linardu Laicenu. Viesodamās Berlīnē, viņa iepazīstina teātru vadītājus ar latviešu mūsdienu dramaturgu lugām, iesaka režisorei Kētei Rīlikei, kas gatavojas uzņemt televīzijas filmu pēc A. Šteina lugas «Starp lietavām», komisāra lomu uzticēt Raiņa Dailes teātra aktierim Hermanim Vazdikam.

Publikācijās, referātos un runās viņa aptver plašu jautājumu loku: analizē latviešu padomju dramaturgu Arvīda Griguļa, Annas Brodeles, Gunāra Priedes daiļrades spēku un vājumu, pēta krievu padomju intelektuālās drāmas principus M. Šatrova, L. Zorina, V. Aksjonova un A. Šteina darbos, publicē rakstu ciklu par estētikas problēmām — par tipiskumu, par vēsturiskumu klasikas iestudējumos, runā par jauno aktieru darba metodikas jautājumiem, par dzejas teatralizācijas problēmām u. c.

Annas Lācis uzmanības centrā ir divas nozīmīgas pārādības teātra vēsturē. Pirmā no tām — «vajātais teātris». Par to režisore publicē dažāda žanra rakstu sēriju, kurai ir jaunatklājuma nozīme latviešu teātra vēsturē. Pateicoties viņai, «vajātais teātris» nostiprinājies kā jēdziens.



B. Reihs, M. Ķimele un Anna Lācis Murjānos

«Vajātā teātra» darbību viņa aplūko no politiska un estētiska viedokļa. Divdesmitajos gados buržuāziskajā Latvijā, kad Komunistiskā partija darbojās pagrīdē, «vajātais teātris» kļuva par vienu no partijas aktīvām saiknēm ar plašām tautas masām. Ar kreiso arodbiedrību starpniecību to vadīja Komunistiskā partija. «Vajātā teātra» mākslinieciskajā darbībā iezīmējās tie estētiskie principi, kas raksturīgi visai Annas Lācis daiļradei. Iestudējumus Valmieras drāmas teātrī, piemēram, Raiņa «Mīla stiprāka par nāvi» vai Thai-Djan-Čuna «Dienvidos no 38. paralēles», ārēji nevar salīdzināt ar Leona Paegles «Zemes sāls» vai šarādu uzvedumiem «vajātajā teātrī», bet patiesībā tie ir veidoti pēc tiem pašiem principiem, kas uzvarējušā sociālisma apstākļos bija attīstījušies, padziļinājušies un precizējušies. Rakstu sērijā

par «vajāto teātri» atrodam Annas Lācis māksliniecisko programmu.

Otrs Annas Lācis dziļas intereses objekts — Bertolts Brehts. Brehta propaganda režisorei ir sirdslieta ne tikai tāpēc, ka viņus vienojusi personiska draudzība, bet arī tādēļ, ka Brehta daiļradē iemiesojas tā teātra un dramaturģijas koncepcija, kas ir tuva «vajātā teātra» un vispār politiskā teātra koncepcijai. Rakstīt par Brehtu — tas nozīmē propagandēt politiskā teātra ideju no stiprām pozīcijām: vācu rakstnieka dramaturģija ir augstā mākslinieciskā līmenī un ļoti gudri pauž partejisku domu.

Daudzus Annas Lācis rakstus — par Ervīnu Piskatoru, par Valmieras teātra iestudējumiem, par jauniem virzieniem padomju dramaturģijā — var grupēt ap trim tēmām, kas saistītas ar Brehta daiļradi: politiskā teātra attīstība, publicistiskums viņa estētikas principos, jauns skatuves mākslas stils. Ir jāpasvīt, ka teorētiskajos rakstos Anna Lācis ne tikai izdara secinājumus, bet arī izvirza jaunus atzinumus politiskā teātra estētikā, ņemot vērā tā šodienas pieredzi pie mums un Rietumos (Tagankas teātra darbība J. Ļubimova vadībā, P. Veisa dramaturģija, režisora H. Pertena iestudējumi Rostokas teātrī).

1968. gadā Annai Lācis rodas iespēja savas jaunās atziņas īstenot daiļradē. Filharmonijas aktrise LPSR Nopelniem bagātā māksliniece Ilga Zvanova iecerējusi izveidot koncertprogrammu no Brehta darbiem un lūdz režisores palīdzību. Viņas izvēlas skatus no lugas «Kurāžas māte un viņas bērni» un mēģina tos spēlēt, kā parasti to dara koncertos. Bet darba gaitā dzimst ideja izveidot skatuvisku kompozīciju «viena aktiera teātrim», kurā pielietoti episkā teātra principi. Par scenārija autoru kļūst Bernhards Reihs.

Kritika atzinīgi novērtē Ilgas Zvanovas drosmi uzņemties tik sarežģītu uzdevumu, viņas izturību, darba spējas, profesionālo meistarību un pievērš uzmanību

uzveduma oriģinalitātei, tā eksperimentālajam raksturam. «Tas bija mēģinājums daudz balsīgu simfoniju orķestrēt vienam instrumentam, un mēģinājums izdevās. Ja arī viena aktiera izrāde zaudēja krāsainības un daudzveidības ziņā, tad tā ieguva kaut ko citu — domas viengabalainību un spēku. Izrāde iezīmēta un nospēlēta atturīgi un skarbi. Salīkusi zem kulbas jūga smaguma, zem sāpju nastas, vientuļa figūra uz kailas skatuves iezīmē spirāli, arvien ciešāk savelkot tās lokus, līdz pamirst pēdējā punktā. Tā ūdenī pamirst loki, kurus radījis iemests akmens. Un mēs savā atmiņā aiznesam līdzī vēl vienu kompromisa upura tēlu.»¹

Pievienojoties recenzijās izteiktajiem spriedumiem, gribas īpaši pasvītrot šī eksperimenta produktivitāti. Kas nosaka uzveduma īpatnību un spēku? Pirmkārt, skatuviskā interpretācijas elastīga maniere — pilnīgi nepiespiesta organiska pāreja no dramaturģiskas darbības uz episku stāstījumu. Visdramatiskākā vieta Brehta lugā ir aina «Katrīna ar bungām», kas uzvedumā pārskaņota episkā stāstījumā. Ilga Zvanova apsēžas uz krēsla un pasaka: «Tagad es jums pastāstīšu par īstu cilvēku.» Viņa stāsta, bet mēs visu redzam: gan uzbrucēju nežēlību, gan zemnieku uztraukumu un glēvulību, gan mēmās Katrīnas varonīgo rīcību. Veidojot izrādi, ir izmantots visdažādākais būvmateriāls — dramatiski dialogi, remarkas, apraksti, publicistiskas replikas «no autora» un «no teicēja» (tas ir, režisora pārstāvja). Šāds paņēmieni ir pretrunā ar priekšstatiem par «tīru žanru», un šo režisores domas patstāvību gribas atzīmēt īpaši. Brehta literārais materiāls ieguvis jaunu struktūru, kas ļauj sajust šī darba bagātību un daudzveidību. (Jāpiezīmē, ka Anna Lācis savos rakstos ne reizi vien ir uzstājusies pret «tīrā žanra» doktrīnu.)

¹ Этинггоф Н. Театр одного актера. — «Советская Латвия», 1969, 6 марта.

Ilga Zvanova šajā izrādē demonstrē «nepabeigtas detaļas» (kā teica Anrī Matiss) tehniku, tas ir, aktrise darbību tikai iezīmē, bet neizspēlē līdz galam. Tāda tehnika ir ļoti sarežģīta un prasa no aktiera žongliera spējas — nedrīkst pārspīlēt ne uz vienu, ne otru pusi. Skatītājam skaidri jāuztver skatuviskais moments, bet aktieris ne uz brīdi nedrīkst aizmirst, ka mājienam jāpaliek tikai mājienam.

Uzvedums veidots ar aprēķinu, ka zālē atrodas radoša publika, kas ne tikai pasīvi bauda to, ko viņai sniedz, bet ar savu prātu un iztēli papildina un attīsta to. Un tāds garīgs treniņš mums ir ļoti noderīgs.

Annas Lācis dzīvei raksturīga apbrīnojama viengabalainība, noteiktība un nelokāmība. Pirmos noteicošos idejiskos un mākslinieciskos iespaidus režisore iegūst Oktobra revolūcijas laikā, tajos gados viņa izveidojas par mākslinieku, kas kalpos komunisma idejām. Berlīnes teātros Annai Lācis rodas iespēja apgūt dziļas skatuves kultūras zināšanas, un tā ir vērā ņemama iezīme. Divdesmitajos un trīsdesmitajos gados Maskavā viņai paveras ļoti plašs darba lauks un rodas iespēja strādāt, izmantojot talantīgu cilvēku milzīgo daiļrades pieredzi. Tas viss liek stiprus pamatus Annas Lācis dzīvei un darbam.

Annas Lācis propagandētās domas nepazūd, tās saglabā savu aktualitāti un gūst plašu auditoriju. Grāmata «Vācijas revolucionārais teātris» ir nonākusi Vācijas Demokrātiskajā Republikā, to varēja aplūkot teātra grāmatu izstādē Leipcīgā. Interesanti, ka, viesodamās Berlīnē, režisore ieraudzīja pavisam neparastu savas grāmatas eksemplāru — divreiz biezāku. Izrādījās, ka tā ir pārfotografēta. Pēdējā laikā arī Vācijas Federatīvās Republikas progresīvā teātra inteliģence aktīvi interesējas par vācu revolucionāro teātri. Annai Lācis izteikts priekšlikums izdot šo grāmату vācu valodā.

Arī Maskavā šī grāmata eksponēta dažādās izstādēs teātra konferenču un sanāksmju laikā.

Tāpat kā grāmatām, savi likteņi ir arī idejām un projektiem. Gluži neparasta šķiet bērnu estētiskās audzināšanas teātra atdzimšana pēc piecdesmit gadiem citā valstī, citos vēsturiskos apstākļos. 1968. gadā Rietum-berlīnes progresīvais žurnāls «Alternative» publicēja Annas Lācis atmiņas par bērnu proletāriskā teātra programmu. Pēc tam presē gandrīz pilnībā parādījās arī pati programma. Par to runāja radiatoridījumā un rakstīja žurnālā «Berliner Lehreszeitung». 1969. gadā Rietum-berlīnes Centrālā bērnu sociālistiskās dzīves padome pārpublicēja Valtera Benjamina programmas galvenās nodaļas, pievienojot tām Annas Lācis atmiņas par proletāriskā bērnu teātra programmu un darba metodēm. Benjamina un Lācis rakstus pēc tam pārpublicēja arī kāds no progresīvajiem Romas žurnāliem. Rietumvācijas žurnāla «Teather Heute» 1969. gada 8. numurā parādījās Melhiora Šedlera raksts, kurā viņš diskusijas kārtībā izvirza jautājumu par bērnu proletāriskā teātra programmu. Pāris mēnešu vēlāk Anna Lācis saņēma vēstuli no Minhenes. Melhiorš Šedlers rakstīja: «Mēs esam nodomājuši radīt «darba grupu» no cilvēkiem, kas grib vākt informāciju par agrīno sociālistisko bērnu teātri, rīkot psiholoģiskus izmēģinājumus un skatuviski īstenojot arī savas personiskās ieceres. Un visu to darīt, turot rokās «Bērnu proletāriskā teātra programmu»... Mēs gribētu uzdot Jums daudz jautājumu... Kāda bija Jūsu metode Orlā?... Vai ir iespējams kaut ko no tā izmantot par modeli? Kā Jūs vērtējat bērnu teātra izredzes pildīt sociālistiskās audzināšanas funkcijas neso-ciālistiskā valstī?...»

Acīm redzot, meklējumu un ideju atdzimšanai pēc piecdesmit gadiem ir sava likumsakarība.

Pirmais iespaids, tiekoties ar Annu Lācis, ir viņas uz-tveres svaigums. Tikpat aizrautīgi kā populāros piedzi-

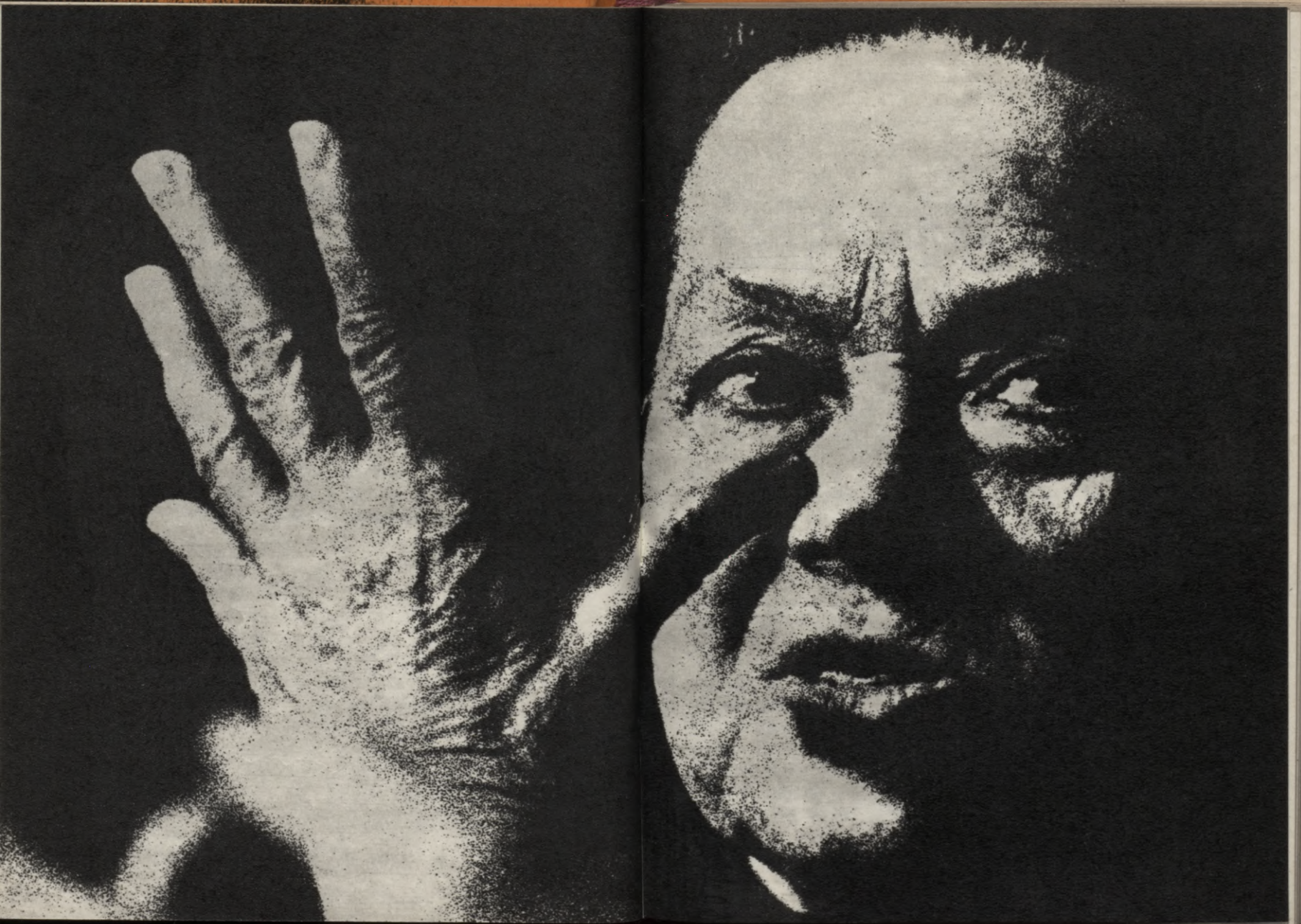
vojumu romānus bērntības gados viņa ir ar mieru caurām naktīm lasīt F. Dostojevskas grāmatas vai jaunākos romānus un lugas un pārdzīvo aprakstīto, it kā tas notiktu īstenībā. Tikpat pirmreizīgi viņa skatās arī izrādes. Pieredzes bagātā režisore teātra zālē joprojām jūt ģimnāzistes satraukumu. Reizēm pat pārsteidz viņas spriedumu un rīcības maksimālisms, kas parasti raksturīgs gados jauniem cilvēkiem.

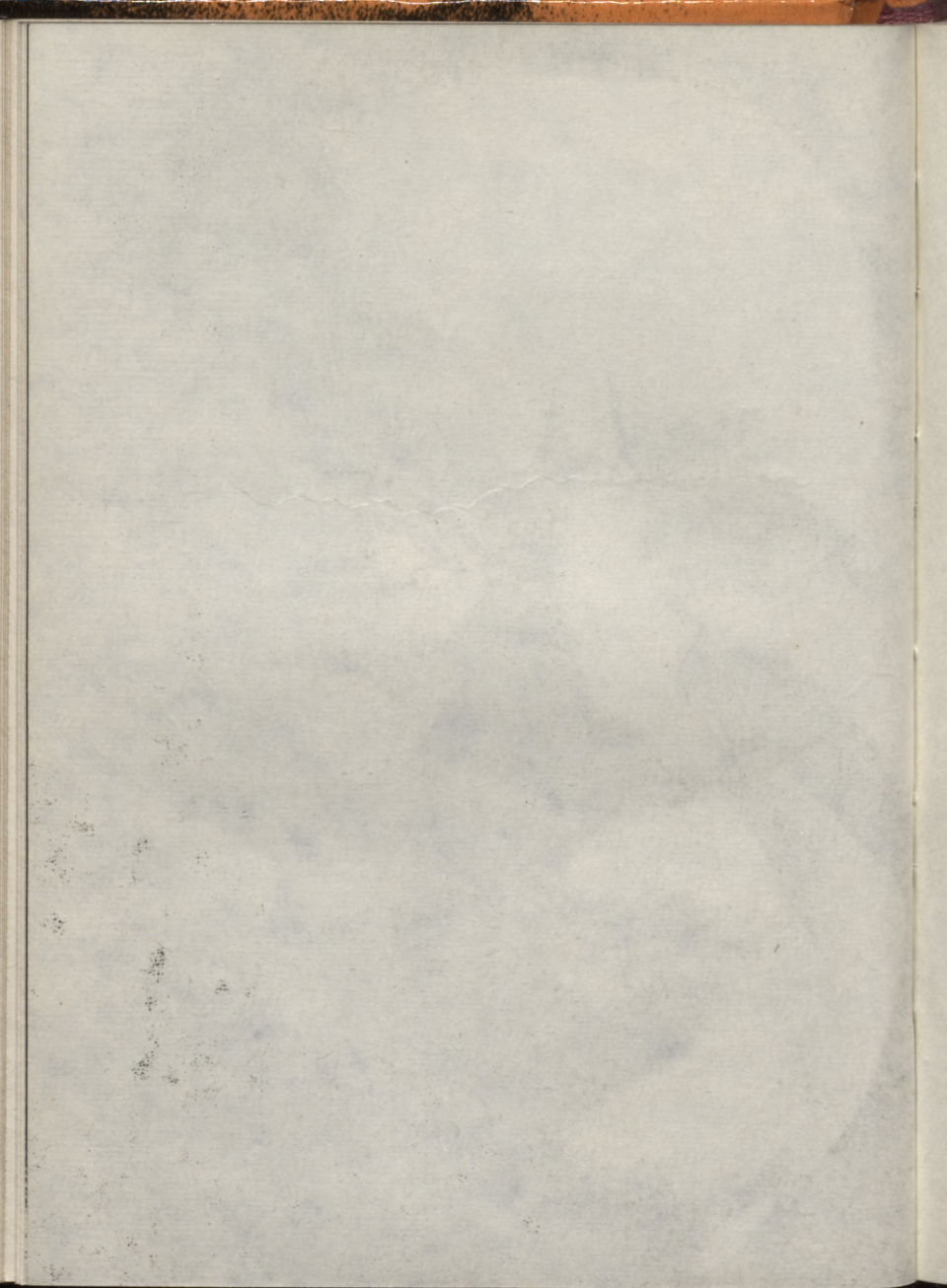
Reiz mēs runājām par kādu darbu, kas bija jānodod noteiktā termiņā. «Pacentīšos,» es sacīju. Anna Lācis eksplodēja: «Kas tas ir — pacentīšos? Ja vajag, tad jābūt! Tu jau uzreiz nodrošini sev iespēju atkāpties!» Viņa iekaisa un izstāstīja: «Reiz pirms ģenerālmēģinājuma izmežģīju kāju un sastiepu dzīslas. Mani iekrāva smagajā mašīnā un aizveda uz teātri. Nepanesamas sāpes. Iesāku mēģināt. Un darbs tā aizrāva, ka tikai pēc piecām stundām, kad mēģinājumu beidzām, es iekliedzos no sāpēm, un mani aizveda uz slimnīcu.»

Tādu spēju aizrauties un koncentrēties nevar izskaidrot tikai ar režisores mīlestību pret teātri. Tās pamatā ir pārliecība, ka māksla ir lielisks ierocis, lai pārveidotu pasauli un cilvēku saskaņā ar komunistiskajiem ideāliem.

SILVIJA FREINBERGA

«VAJĀTĀ TEĀTRA» LAIKS





Divdesmitā gadsimta divdesmitie gadi nāca ar jaunām teātra mākslas formām visā Eiropā. Vecais teātris vairs nebija pa prātam ne progresīvākajiem režisoriem, ne skatītājiem, ne arī teātra «kases turētājiem». Sauklis pēc jaunām formām kļuva populārs.

Katrs jauno saprata citādi un ne vienmēr centās formu atvasināt no tā satura, ko prasīja jaunais laikmets — pēckara straujās sabiedriskās dzīves laiks. Bet šis laiks arvien asāk centrā izvirzīja sabiedriskās pretrunas, asās politiskās cīņas. Tāpēc ir likumsakarīgi, ka teātra krīžu periodā arvien redzamāku vietu ieņēma tie teātri, kuri formas meklējumus saistīja ar sava laika politiskajām cīņām, — Vācijā E. Piskatora teātris, Krievijā V. Meierholda teātris u. c.

Sarežģītie mākslas meklējumi savā lokā bija ierāvuši arī Annu Lācis — tai laikā vēl tikai V. Behtereva Psihoneiroloģiskā institūta studenti Pēterburgā.

Raiba, galvu reibinoša likās jaunā teātra teatrālā izteiksme. Konstruktīvais iepretī psiholoģiskajam. Grandiozie masu uzvedumi Maskavas ielās, A. Tairova teātris, V. Meierholda revolucionārā teātra meklējumi. Mēģinājumi teorētiski nopamatot jaunā sociālistiskā teātra principus. Populāras bija P. Kerženceva jaunās mākslas teorijas, ar kurām tolaik aizrāvās vai visa ar teātra mākslu saistītā jaunatne. Salkano repertuāru ārā no teātra! Panākt skatītāju masas saikni ar skatuvi! Teātri uz laukuma! Aktivizēt skatītāju! Aktieri, dramaturgi, mākslinieki — no pašu strādnieku vidus! Nost ar profesionālo aktieri! Nost ar buržuāzisko teātri! Iznīcināt dekorāciju uz skatuves! Ieviest izrādē masu!

Šodien mums daudz kas šajos saukļos var likties laikmeta trauksmes iespaidā pārspīlēts. Taču tie lielā mērā stimulēja jaunās strādnieku mākslas meklējumus, rosinot uz «teātra atjaunošanu», uz politisku teātri.

Ar tādiem Padomju Krievijas teātra iespaidiem uz Rīgu atbrauca Anna Lācis.

Latviešu teātris vienmēr bijis dziļi saistīts ar sava laika sabiedriskajām cīņām. Mazāk tas nodarbojies ar formas jaunrades jautājumiem, taču vienmēr bijis sabiedrisko cīņu arēnā, aizstāvēt progresa pozīcijas, tai skaitā strādnieku šķiras cīņas pozīcijas. Par to gaišu valodu runā Jaunā Rīgas teātra gaita, Padomju Latvijas Strādnieku teātris. Par to runā arī citu Latvijas teātru reperetuārs, kurā iekļautas daudzas tai laikā pieejamās un cenzūrai cauri izdabūjamās sociālās lugas — ar progresīvu vai pat revolucionāru tendenci. Tādā veidā teātra māksla ieguva zināmā mērā politisku raksturu, un te latviešu teātrim ir bagātas tradīcijas.

Taču tas strādnieku pašdarbības politiskais teātris, kas Latvijā veidojās — 1921. gadā Tautas augstskolas paspārnē, kopš 1924. gada pie kreisajām arodbiedrībām, bet kopš 1928. gada zilblūznieku ansambļos —, sev izvirzīja citus uzdevumus. Tas bija tiešs agitācijas teātris un kā tāds prasīja arī citus izteiksmes paņēmienus — tādus, kas bija tuvi tā laika krievu un vācu teātru meklējumiem, — nosacītu, agitējošu spēles stilu ar politiski asu, dienas notikumiem atbilstošu saturu. Tā bija politiska teātra jauna kvalitāte, un «politiskais teātris» te nostiprinājās kā žanra apzīmējums. Profesionāli nesagatavoti, bet progresīvu ideju spārnoti, līdzīgas formas centās realizēt arī jaunie strādnieku pašdarbības ansambļi Latvijā.

1920. gads. Rīgā ir divi profesionāli teātri — Nacionālais un Dailes teātris, kuri buržuāziskās valsts sākuma gados tiecās turpināt latviešu teātra demokrātiskās tradīcijas un veidot tālāk latviešu profesionālo teātra mākslu. Taču strādnieku organizācijas Rīgā šie teātri nesaista, tās neatzīst ne vienu, ne otru. Tās noliedz gandrīz vai visu līdzšinējo latviešu skatuves mākslas attīstības ceļu, uzskatot to par buržuāzisku un kā tādu — strādniekiem kaitīgu. Kreisās strādniecības cīņa par buržuāzijas varas gāšanu, laikmeta saukļu neapturamā trauksme dažkārt diktēja strādniecības mākslas centieniem arī visai vienpusīgas un aplamas tendences. Arvien biežāk atskan prasība, ka strādniecībai vajadzīgs savs teātris. Taču — kāds mākslinieciski, kāds savā organizatoriskajā izveidē — par to vēl runā visai maz un neskaidri.

1920. gadā Rīgā notiek pirmie Tautas augstskolas Kultūras svētki ar strādnieku sagatavotu pogrammu. Svētku organizēšanā aktīvi strādā progresīvie rakstnieki Leons Paegle, Andrejs Kurcijs, Linards Laicens un citi.

«Svētkus sarīkoja Tautas augstskolas biedrība, lai gūtu līdzekļus Tautas augstskolas darbībai un ieinteresētu plašas strādniecības un darba demokrātijas masas par strādnieku kultūru un zinātni,» — tā par Rīgas pirmajiem Kultūras svētkiem raksta izdevums «Strādnieku Kultūras svētki Liepājā».¹

Šai pašā 1920. gadā Anna Lācis ieradās Rīgā.

«Kad mans triju mēnešu atvaļinājums tuvojās beigām,» stāsta Anna Lācis, «vēlu vakarā staigāju gar dzelzceļa sliedēm un nevarēju izlemēt, ko darīt, jo meitas pēkšņā saslīmšana liedza aizbraukt. Un dīvainā kārtā satieku Linardu Laicenu. «Anna Lācis, jūs Rīgā?» viņš brīnās. Noklausījies manu bēdu stāstu, viņš dod man padomu

¹ Redakcijas kolēģija. Kultūras svētki Liepājā 1921. g. — Grām.: Strādnieku kultūras svētki Liepājā. Kultūras svētku organizācijas komisijas izdevums, 1921, 3. lpp.

nebraukt nekur, bet iesaistīties Tautas augstskolas kultūras darbā, nolasīt tur lekcijas par režisoriem Tairovu, Meierholdu, ar kuru darbu biju iepazinusies Krievijā.»

Tā Anna Lācis nokļūst Tautas augstskolā, kur nonāk tuvākā saskarē ar Andreju Kurciju, Linardu Laicenu, arī ar Vili Dermani, ar Raini, kuri šeit diezgan aktīvi darbojas. Viņa sāk strādāt Tautas augstskolā par teātra studijas vadītāju, vēlāk pieaicinot darbā arī progresīvi noskaņoto Nacionālā teātra aktieri Vili Segliņu.

Ansamblis esot veidots studijas darbā, stāsta Anna Lācis, mācot strādnieku jauniešiem un ģimnāzistiem ne vien aktiera darba pamatus, bet rīkojot arī revolucionāru dzejnieku deklamāciju vakarus un improvizētus uzvedumus par revolucionārām tēmām.

«Laicens toreiz man teica: «Mēs teātra skolā nevaram ilgi studēt, mums pēc iespējas ātrāk ir vajadzīgi sakari ar strādniekiem.» Un tas bija tiesa. Tāpēc arī paralēli sākām strādāt pie dažādiem uzvedumiem. Revolucionāro dzejnieku Gastjeva, Kirilova u. c. dzejoļu lasījumi mijās ar revolucionārām eņģēm («Centrālcietumā» u. c.).»

Pienāca 1921. gada pavasaris, un nācās domāt par kārtējo Kultūras svētku sarīkošanu. Šiem svētkiem nolēma iestudēt Leona Paegles lugu «Gadsimtu sejas». Režisore — Anna Lācis. Šis uzvedums tad arī netieši atbalsoja tos strādnieku izrāžu principus un vēlējumus, kas šais gados bija vērojami politiskā un strādnieku teātra praksē Eiropā un Krievijā.

Tā bija masu izrāde. Tā bija izrāde uz laukuma. Tā tiecās būt aktīva, bieži vien burtiska saruna ar skatītāju. Un beidzot — tā bija revolucionāra luga, kas skatītāju aicināja uz revolūciju.

Jau pati luga nosaka vajadzību pēc ļaužu masām. Gadsimtu vēstures ainas: vergi, zemnieki, strādnieki, vergu sacelšanās, zemnieku kari, proletariāta cīņas. Mūžsenās cīņas par atbrīvošanos, mūžsenās cīņas pret

kungiem un varmācību. Šis tēlojums lugā pacelts atklātas un tiešas šķiru cīņas pakāpē. Vēl vairāk — nevis notikums, bet pati šķiru cīņa te ir autora uzmanības degpunktā. Un nav brīnums, ka arī izrādē, kā stāsta A. Lācis, bijusi veidota kā ilustrācija K. Marksa tēzēm par šķiru cīņu. Šī luga, liekas, rakstīta ar mērķi skaidrot šķiru cīņas būtību, tās likumsakarību, tās nepieciešamību. Var būt, ka jau šeit ir kāda līdzība ar tām skaidrojošām «mācību lugām», kas vēlāk tik spēcīgi izveidojās vācu revolucionārajā dramaturģijā? Jo arī tās, kaut arī uz augstāka mākslinieciskā līmeņa, vispirms radīja saasināta šķiru cīņas situāciju.

Bez teātra studijas vai, kā toreiz teica, mākslas klases audzēkņiem uzvedumā «Gadsimtu sejas» piedalījās gan Tautas augstskolas klausītāji, gan strādnieku jaunieši. Divsimt dalībnieku izrādē — tas ir krietni liels skaits. Šīs masas bija jāizved uz laukuma. Dabiski, ka šāda izrādē prasīja arī citus spēles paņēmienus. Te vairs nevarēja tik daudz domāt par tēla iekšējās pasaules atklāšanu, psiholoģiju. Te visu vajadzēja balstīt uz ekspresiju gan dialogos, gan lielajos masu skatos. Te svarīga bija skaidrība, trāpīgi pasniegts teksts. Te svarīga bija mizanscēna, skatuves kustība, masu darbības ritms. Uzvedumu vajadzēja balstīt uz ekspresijas pilnu aģitācijas spēli. Talkā tika pieaicināta šodien pazīstamā Tautas skatuves māksliniece Felicita Ertne, kas tolaik tikko kā bija atgriezusies no studijām Petrogradā.

Ka daudz kas no iecerētā izrādē bijis sasniegts, rāda pārsteidzošā skatītāju reakcija — viņi kopā ar skatuves tēliem esot skali solījušies turpināt cīņu un izrādes beigās dziedājuši stingri aizliegto Internacionāli.

Presē par šo izrādi atsauksmes neparādījās. Vienīgi jau pieminētajā izdevumā par Kultūras svētkiem Liepājā var lasīt dažus īsus atskatus arī par svētkiem Rīgā: «Šajos svētkos pilsonība un viņas intelīgence neieradās, laikrakstos neparādījās nekādas atsauksmes pat par

bērnu svētkiem, kuriem arī bija kaut kāds sakars ar Kultūras svētku rīkotājiem... Svētki rādīja darba jaunatnes možo garu. Še galvenā loma piekrita Tautas augstskolas mākslas klases audzēkņiem un strādnieku jaunatnei, kuri biedrenes A. Lācis vadībā uzveda 3 ainas no Leona Paegles lugas «Gadsimtu sejas». (Lugas 4. aina no policijas noliegta.)»¹

«Še ir ne tikai vien ieti jauni ceļi teātra mākslā no lugas autora,» lasām tālāk šajā rakstā, «bet viss uzvedums, kurā piedalījās ap 200 cilvēku, ir liels kolektīvs darbs, kuru godam veikusi strādniecības jaunatne...» (L. P.)²

Šķiru cīņas skaidrojums lugas pēdējā ainā bija pār-
audzis tiešā aģitācijā par revolūciju. Tāpēc arī varam
saprast, ka «4. aina no policijas noliegta». Taču Anna
Lācis atceras uzveduma finālā dziedāto Internacionāli,
kas patiesībā paredzēta tikai ceturtais ainas beigās.

Izrādes panākumi spārno turpmākam darbam. Tiek
kaldināti jauni plāni par masu teātri Latvijā. Taču iestu-
dējuma politiskais raksturs pievērš uzmanību — izrā-
des veidotājus, arī Annu Lācis apcietina.

Strādāt Tautas augstskolā kļūst arvien grūtāk. Šajā
koalīcijas organizācijā aizvien lielāku pārsvaru un
noteikšanu gūst sociāldemokrāti, bet viņi tiecas iero-
bežot kultūras darba revolucionāro raksturu.

«Kad es Andrejam Kurcijam — Tautas augstskolas
valdes priekšsēdētājam — iesniedzu studijas jauno
repertuāra plānu, kurā bija paredzēti vairāki revolu-
cionāri darbi, izrādījās, ka tas vairs nav iespējams.
Andrejs Kurcijs sacīja, ka es jau viņa uzskatus zinot, ka
viņš ir par revolucionāru repertuāru, bet vairākums
valdē tagad ir mazinieki. Tā kā visu izšķīra balsošanas

¹ L. P. Strādniecības kultūras uzdevumi. — Grām.: Strādnieku
kultūras svētki Liepājā. Kultūras svētku organizācijas komisijas izde-
vums, 1921, 13. lpp.

² Turpat, 16. lpp.

kārtībā, tad arī man lika priekšā repertuāru pārveidot. Es to nedarīju.»

Tai pašā 1921. gadā Anna Lācis aizbrauc uz Berlīni. Berlīnē viņai, starp citu, ir iespēja noskatīties arī vienu no Ervīna Piskatora masu izrādēm cirka arēnā (Reinharta teātrī). Tā ir pēc Ernsta Tollera lugas «Par spīti visam tam» veidota spēcīga politiska izrāde par Rozas Luksemburgas un Kārļa Lībknehta noslepkavošanu. Dabiski, ka šī izrāde liek Annai Lācis daudz ko pārdomāt par masu teātra problēmām un liek secināt, ka Rīgā paveiktais darbs uzvedumā «Gadsimtu sejas» ir darīts pareizā virzienā.

Piskatora izrāde ierosina pārdomas arī par politiskās dokumentālās drāmas žanru, kurš sāka veidoties jau tajā laikā — apstākļos, kad saasinājās politiskās kaislības un radās nepieciešamība pēc politiskās agitācijas teātra. Piskatora teātrī meklējami nozīmīgi šīs dokumentālās drāmas aizsākumi. Tāpēc ir likumsakarīgi, ka dažas iezīmes no tā vēlāk parādījās arī Rīgas arodbiedrību Centrālbiroja (RABCB) dramatiskās sekcijas darbā — kā Annas Lācis režijā, tā L. Laicena un L. Paegles dramaturģijā.

Pienāk 1924. gads. Kreiso domstarpības ar sociāldemokrātiem aug vēl vairāk. Koalīcijas organizācijas buržuāziskajā Latvijā sāk šķobīties.

«Politiski tā saucamais vienotās frontes stāvoklis tika galīgi atmests, tikai sākot ar 1928. gada 1. maija demonstrāciju. Bet kultūras frontē jau 1924. gada pirmie Darba svētki bija, kas uzsāka gājienu pret «vienotu fronti», — nošķiroties un arī uzsākot masu domas novirzīšanu uz pretfronti.»¹

Kreisais virziens atšķīrās un uzsāka savu patstāvīgu

¹ Laicēns L. Kultūras darba politiskā nozīme. — Raksti 9 sēj., 9. sēj. R., 1960, 121. lpp.

kultūras darbu, orientējoties uz kreisajām arodbiedrībām. Sākās jauns darba posms, un no jauna atkal pacēlās jautājums par strādnieku teātra radīšanu.

Ir jau notikuši pirmie komunistiskie Darba svētki (pretstatā Kultūras svētkiem, kuru rīkošanu pilnībā bija pārņēmuši sociāldemokrāti). Tajos ir izrādīta Laicena pirmā konstruktīvā spēle «Alfa un Auto».

Visā šajā laikā nebija pārtraukusi darbību Rīgas arodbiedrību Centrālbiroja (kreiso arodbiedrību) dramatiskā sekcija, kur aktieris Vilis Segliņš laiku pa laikam bija uzvedis pa vairākcēlienu lugai. Sarīkojumos ar referātiem un koncerta daļu bija skatāmas Leona Paegles šarādes.

Kādā virzienā tagad strādāt? Mērķi ir skaidri — atvērt acis strādniecībai par ekspluatatoriskās iekārtas netaisno dabu, aicināt uz revolucionāru cīņu pret to. Bet darba paņēmieni, metodes, formas? Kādam jābūt šim strādnieku teātrim?

1924. un 1925. gadā presē izteikts diezgan daudz domu par šiem jautājumiem.

Dzejnieks K. Dzelzs (tolaik viņš aktīvi darbojās kreisajās arodbiedrībās, bet vēlāk pieslējās sociāldemokrātiem) aizsāka plašu domu apmaiņu presē. «Tagad, kad diferenciācija ir aizgājusi daudz tālāk un darba tautas dziņa pēc pašnoteikšanās arī kulturālā laukā ir iemiesojusies jau vairākās organizācijās, ir nobriedusi neatliekama vajadzība pēc patstāvīga strādnieku teātra...»¹

Neredzēdams uz vietas atdarināšanas cienīga strādnieku teātra parauga, K. Dzelzs runā par Vakareirōpas teātriem, kuri, «ja arī vēl nav atraduši kādu pilnīgi patstāvīgu proletāriska teātra stilu un atrodas vēl meklējumu stadijā, tad, mazākais, repertuāra izvēlē tie

¹ Dzelzs K. Strādnieku teātra vajadzība. — «Domas», 1924, № 6, 85. lpp.

spilgti atšķiras no pilsoniskajiem un atrod dzīvu kontaktu ar strādnieku masu».¹

Tātad — teātris ar strādniekiem piemērotu repertuāru. Tātad — profesionāls, liels teātris, kas izrāda lielas lugas. Bez strādniecisko teātra studiju dalībniekiem te labprāt strādāšot arī ne viens vien profesionāls aktieris.

L. Laicēns iebilst pret šādu teātra variantu un raksta niknu pretraktu: «No tā nekāds jauns teātra stils neradīsies, ja būs tikai telpas, «personāls», «izrāžu abonentu» un no veciem teātriem «ne viens vien» labprāt pārnākušais, kā to domā K. Dzelzs... Viņš pats zin, ka Berlīnes «Folksbühne» (tautas skatuve) ir teātris priekš strādniekiem, ar piemērotu repertuāru, bet ne strādnieciskā pēc stila... Tagad sāk pāriet Menjē skulptūru laiks, kur mākslinieks strādnieku vai darbu tēlo kā baltrocīgs novērotājs. Tagad bez strādnieciski laikmetiskās dinamikas veidotu formu strādniecība par savējo nepieņems. Tāpēc arī strādnieciskā teātra izveidošanā nedrīkst iet pa ceļu «priekš strādniekiem», bet gan «no strādniekiem»...»²

L. Laicēns ir pret pieaicinātiem lietpratējiem no malas, kas varot gan labi noorganizēt teātri, bet vedīšot to vienīgi pilsoniskā virzienā. Strādnieku teātris esot jābalsta uz strādnieciskajām masām, izslēdzot katru profesionālizēšanās iespēju.

Šie divi teorētiskie viedokļi drīz vien parādījās arī praksē: 1) RABCB paspārnē izvērsa darbu strādnieciski aģitkolektīvi, ansambļi, kas gatavoja nelielas formas darbus ar asu aģitācijas uzdevumu; 2) vēlāk, 1926. gadā, uz sociāldemokrātisko organizāciju bāzes nodibinājās profesionāls teātris, kurš izrādīja lielas lugas un kuru mēs pazīstam ar nosaukumu Strādnieku teātris.

¹ Dzelzs K. Strādnieku teātra vajadzība. — «Domas», 1924, № 6, 85. lpp.

² Laicēns L. Par strādnieku teātri. — Raksti 9 sēj., 8. sēj. R., 1959, 442. lpp.

Un tomēr par strādnieku teātra formām joprojām varēja strīdēties. Zīmīgi, ka pat «Jaunāko Ziņu» teātra kritiķis J. Kārklīņš ieinteresējās par šo problēmu. Pusstunda mēneša pēc Strādnieku teātra atklāšanas viņš pārmet tam izvēlēta ceļa nelietderīgumu, uzskatīdams, ka strādnieku teātrim jāsniedz nevis lielu klasisku lugu uzvedumi, bet gan jābūt kulturālas pašdarbības ierosinātājam visplašākajās strādnieku masās. J. Kārklīņš aicina sagatavot masu uzvedumus brīvā dabā ar pašu strādnieku spēkiem. Bet ziemā «tagadējās telpas atļauj tikai strādnieku reviju, kurā viena vakara uzvedumā var ietilpt, piem., aktuāls politisks skečs, mūzika, dziesmas, īsa lekcija, deklamācijas, kuplejas, anekdotes, viencēliena komēdija vai drāma...».¹

Arī te izskan aicinājums kopt mākslas mazās formas. Bet ar kādu mērķi? — Lai kalpotu «darbaļaužu modināšanai kultūras dzīvei un darbam», lai kalpotu «darbaļaužu estētiskai audzināšanai».

Bet Linards Laicēns, Anna Lācis u. c., izvirzīdami formā it kā līdzīgus principus, vispirms aicina strādnieku mākslu cīņā pret kapitālismu, izvirza uzdevumus strādnieku idejiskai audzināšanai. Lieki pasvītrot šo viedokļu būtisko, kardinālo starpību.

Tāču arī starp kreisajiem kultūras darbiniekiem daudzi negribēja atnest domu par kreisā virziena liela teātra eksistences iespēju. Starp tiem bija arī Anna Lācis, kas uzskatīja, ka strādnieku izrādēm nepieciešamas arī lielas psiholoģiskas lugas, ne tikai aģituzvedumi vien, un nekad nav gribējusi piekrist galīgai psiholoģijas svītrotšanai no kreisajām strādnieku izrādēm, kā tolaik dažkārt to prasīja. Ilgu laiku viņa plānoja un cerēja Rīgā uzvest Maksima Gorkija «Stikpilsoņus» — tam laikam visai aktuālu lugu, kas palīdzētu

¹ Kārklīņš J. Kā izveidojams strādnieku teātris Rīgā. — «Jaunākās Ziņas», 1926, 8. nov.



Anna Lācis 20. gados

cīnīties pret mietpilsonību un strādnieku auditorijai spētu atbildēt uz daudziem jautājumiem. Pēc Annas Lācis domām, mazā aģitgrupas izrāde kalpotu aģitācijas mērķiem, lielo lugu izrādes — pasaules skatījuma padziļināšanai. Tas būtu bijis ideāli ideālos apstākļos. Bet foreizējie apstākļi strādnieku mākslas attīstībai bija visai tālu no ideālā.

Interesantu atskatu uz šīm dienām un šo dienu diskusijām, kuras notika neilgi pirms Annas Lācis ierašanās Rīgā, lasām žurnālā «Kreisā Fronte»: «1924. gadā tā bija vadošā doma, ka CB teātrim jāklūst par lielo teātri. «Vienībā» un «Domās» par to rakstīja, tika debatēts un celti priekšā dažādi projekti... Teātra kongresā piedalījās, lai no piespriežamiem līdzekļiem daļu izklapatātu priekš nākošā strādnieku teātra vajadzībām. No strādnieku organizāciju puses Teātra padomē par strādnieku teātru priekšstāvi ievēlēja Hermani Kaupiņu. Vēl sociāldemokrātiskā strādnieku teātra toreiz nebija, — viņi reprezentēja strādnieku dramatiskās sekcijas (RABCB, Tautas augstskolu, soc. dem. partijas u. c.), tāpēc frakcionārā apspriedē vienojās pabalsta piespriešanas gadījumā strādniekiem piespriešto summu sadalīt starp šīm dramsekcijām.»¹

Un tālāk? 1924. gada 17. oktobrī paplašināta arodbiedrību CB kluba komisijas sēde lemj par teātra organizēšanu. Meklē telpas, lai divas reizes nedēļā dotu izrādes. Taču inscenējumi prasīja krietni lielas piemaksas. Un tas sagrāva šo ideju. Sagatavoja lielu lugu, bet vairāk par piecām reizēm to uzvest nevarēja, jo skatītāji bija pastāvīgi un to loks visai šaurs. L. Paegles «Alegoriskā spēle», piemēram, bijusi ļoti labi apmeklēta (1400 skatītāju), un tomēr inscenējumam bijis vēl jāpiemaksā 10 000 rubļu. Bet vienā no visklusākajiem darbī-

¹ J. S v. RABCB dramsekcijas teātris un strādnieku teātra darba principi. — «Kreisā Fronte», 1928, № 3, 30.—31. lpp.

bas mēnešiem — maijā — 1925. g. CB piemaksas teātrim esot sasniegušas 13 000 rubļu.

Protams, ka tas kreiso arodbiedrību Centrālbirojam bija par dārgu. Līdz ar to galīgi novārtā bija jāpamet pārējais kultūras darbs strādnieku vidū. Un vajadzēja izšķirties — vienu vai otru. Katastrofālais finansiālais stāvoklis tad arī jautājumu izšķīris. Patstāvīga strādnieku teātra ideju vajadzējis atmet.

«Radās tas veids, kas tagad. Laicens bija vienīgais, kas teorētiski pareizi nostādīja šo jautājumu pašā sākumā,» atzīst «Kreiss Frontes» autors (J. SV.), «pirms par strādnieku teātra principiem tika izcīnīta teorētiska cīņa... Viņa propagandētais strādnieku teātra veids — miniatūrskatuve un masu izrāde laukā.»¹

Bet Laicens pats par to saka: «Uzsvērdams lugu inscenēšanu bez priekšvara, bez dekorācijām utt., nemaz neesmu domājis un sacījis, ka šis veids var būt vienīgais. Tikai tas paliek spēkā, ka tagadējā laika vajadzība strādnieku teātri uz to spiež, un tā tas vilksies ilgi. Šī pati nepieciešamība arī ir tā, kas strādnieku teātri spiež arī šim taisni pretējā virzienā — uz miniatūrskatuvi, kāda mūsu un arī daudzu citu zemju strādnieku apstākļos vienīgi iespējama ziemā.»²

Kad no Berlīnes atbrauca Anna Lācis, Rīgas arodbiedrību Centrālbiroja ansablī jau strādāja Eduards Priede, Vilis Segliņš. Aktīvi tā darbā piedalījās Linards Laicens, Leons Paegle. Šeit veidojās teātris «no strādniekiem», kur spriedēji, lēmēji un darītāji bija strādnieku kolektīvs, paši strādnieki, kuru vārdi sludinājumos un programmās dažkārt pat netika minēti.

1925. gada rudenī Annu Lācis ievēlēja par RABCB dramsekcijas vadītāju. Viņa tūlīt uzsāka aktīvu darbu,

¹ J. SV. RABCB dramsekcijas teātris un strādnieku teātra darba principi. — «Kreiss Fronte», 1928, № 3, 32. lpp.

² Laicens L. Vēl par strādnieku teātri. — Raksti 9 sēj., 8. sēj. R., 1959, 445. lpp.

uzskatot to par turpinājumu savai pārtrauktajai darbībai Tautas augstskolā.

«RABCB klubs 4. oktobrī 1925. gadā kluba telpās Brīvības ielā 67 dz. 1 rīko teātra vakaru. Runās A. Lācis par Vakareuropas teātri. Kluba dramsekcijas uzvedums — L. Paegles Šarāde Nr. 8.»¹

Tā, liekas, ir Annas Lācis pirmā uzstāšanās pēc atgriešanās Rīgā. Tai drīz vien seko O. Mirbo «Epidēmijas» uzvedums viņas režijā; pirmo reizi to izrāda strādnieku klubā pēc kādas lekcijas par Lokarno konferenci.

«Energiskā režisore bija pratusi nozīmīgi, ar veikli pieteiktu vārdu atraisīt skatītāju smieklus arī par mūs-māju traģikomisko buržuāziju. Inscenējums bija ļoti iespaidīgs, un par to apmeklētāji veltīja nedalītas simpatijas topošā strādnieku teātra spējīgai režisorei un viņas vadītiem centīgiem CB dramsekcijniekiem.»²

Sākdama strādāt šai ansamblī, Anna Lācis izvērsa darbu mazajās aģitācijas formās. Mākslas kolēģijas sēdē, kura notikusi 1926. gada 11. februārī, nolemts:

«1) pastiprināt kolektīvistiskas darbības principus dramsekcijas darbā,

2) aktīvi propagandēt šos principus,

3) atzīt un atbalstīt konstruktīvismu jeb inscenējumu vienkāršošanas principu.»³

Tāpat pagaidām ir malā nobīdīta doma par lielā strādnieku teātra radīšanu. Taču diskusijas turpinājās. Šoreiz tika paredzēts publisks disputs par strādnieku teātri.

«Bija nodrukātas mazas lapiņas sarkanā, zilā un zaļā krāsā ar aicinājumu piedalīties šajā disputā un pēc disputa noskatīties Mirbo viencēlienu «Epidēmija» manā

¹ «Arodnieciskā Vienība», 1925, № 7, 16. lpp.

² Marīte. Vērtīgs izrīkojums. — «Arodnieciskā Vienība», 1925, № 9, 4. lpp.

³ J. S. v. RABCB dramsekcijas teātris un strādnieku teātra darba principi. — «Kreisā Fronte», 1928, № 3, 32. lpp.

režijā. Bērni šīs lapiņas iznēsāja pa fabrikām. Tie bija bērni, kas darbojās jau tolaik pie RABCB nodibinātajā bērnu sekcijā,» stāsta Anna Lācis.

Disputa centrā izvirzījās strādnieku teātra izteiksmes jautājumi, konkrēti — izteiksmes jautājumi mazajās formās.

Disputu ievada Anna Lācis. «Strādnieku teātrim jābūt politiskam aģitatoram,» viņa saka, «ar noteikti izstrādātu sistēmu. Viņam jāatsvabinās no katra pilsoniskā teātra paņēmiena. Katrs strādnieku teātris, kas darbojas ar pilsonisko teātru līdzekļiem, ir nodevējs.»¹

Tik galēja ir Annas Lācis nostāja strādnieku teātra stila un izteiksmes jautājumos. Viņa uzskata, ka «pilsoniskā teātra paņēmieni ved aģitāciju buržuāzijas labā». Jāatmet plastika, kas tik pazīstama buržuāziskajā teātrī, jāatmet rakņāšanās sīkās psiholoģiskās niansēs. Anna Lācis, tāpat kā Laicens, propagandē konstruktīvu skatuvi, nosacītus kostīmus, reālus trokšņus romantiskās mūzikas vietā. Viņa iesaka sākumā neķerties pie lielām lugām, bet gan pie improvizācijām un šarādēm, lai sagatavotu un attīstītu tēlotāju spēkus. Jāuzsver — sākumā. Jo daļa strādnieku teātra darbinieku uzskatīja, ka lielas lugas vispār nevajag iestudēt ne sākumā, ne arī tālākā laikā.

Anna Lācis uzskata, ka strādnieku teātra repertuāra pamatā jābūt: «1) statistiskiem materiāliem, 2) šarādēm, kuras konstruētas uz statistiku, 3) politiskiem revue, kuru pamatā statistiski izveidoti Marksa likumi.»² Citiem vārdiem sakot — dokumentāla rakstura darbi vajadzīgi strādnieku teātrim. Jo kam gan vēl ir tik liels aģitējošs spēks kā tieši dokumentam uz skatuves — trāpīgi un veiksmīgi pasniegtam.

Leons Paegle, kurš arī piedalījās šajā disputā, gan

¹ Disputs par strādnieku teātri. — «Arodnieciskā Vienība», 1925, № 4, 6. lpp.

² Turpat.

mēģinājis iebilst, ka strādnieku teātrī esot vieta arī ģimenes u. tml. konfliktiem, jo tādi būšot arī nākotnē, bet, cik redzams, nekādu atbalstu viņš nav guvis. Radikāli noskaņotā auditorija atzīst tikai tādu teātri, kas organizē uz cīņu, tā noraida teātrī visu intīmo un Paegles darbiem pārmet «mietpilsonisku elementu», no kura iesaka autoram atbrīvoties.

Tas tikai rāda tam laikam raksturīgo lielo aizrautību ar jaunu saturu, jaunām formām strādnieku teātra meklējumos, kas bieži vien iemaldījās vienpusībā un pārspīlējumos. Taču tā tas bija ne tikai Rīgā, bet arī citās zemēs, kur proletāriskā māksla veidojās, noārdot un noliedzot visu, ko tā sauca par buržuāzisko mākslu.

Iepriekšējo reizi Anna Lācis bija ieradusies Rīgā ar Maskavas revolucionārā teātra idejām. Tagad — 1925. gadā — viņa atveda sev līdzī visbagātākos vācu politiskā teātra iespaidus. Un, kaut arī Annas Lācis darbs strādnieku ansambļos bija diezgan īslaicīgs (1926. gada pavasarī viņa atkal aizbrauca uz Maskavu), tomēr nevar noliegt šo pasaules teātru rosinošo un stimulējošo ietekmi uz Rīgas strādnieku politiskā teātra pirmajiem soļiem. Šai it kā lokālajai, dienas politisko cīņu izraisītajai parādībai tādā kārtā bija iespēja atbrīvoties no provinciālas šaurības, bija iespēja praktiskā darbā vadīties no pasaules politiskās mākslas kritērijiem, kuri šeit ienāca Annas Lācis personā. Tas vēl jo svarīgāk tāpēc, ka Anna Lācis kā režisore bija tieši praktiskā darba darītāja.

«No Vācijas es atbraucu enerģijas pārpilna,» atceras Anna Lācis. «Vispirms no Rīgas strādnieku skafuvēm es izmetu apputējušās palmas un vecās, grabošās, mīkstās mēbeles. Metu ārā arī vecos kostīmus — rožainus, špicainus, nobalējušus, ko kādreiz klubiem bija dāvinājuši teātri. Strādnieku mākslai tas nebija vajadzīgs. Bija

vajadzīga konstruktīva skatuve, podestī, daži rekvizīti, nosacīti kostīmi. Nedomājiet, ka sākumā tas nācās tik viegli, jo vienai daļai pašdarbnieku patika šie it kā «augstās mākslas» atribūti. Bet man tolaik bija daudz enerģijas un pārliecība, kuru man bija nostiprinājis viss redzētais Vācijas teātros. Tur es pārliecinājos, ka līdz šim biju pareizi gājusi pa politiskā teātra līniju.»

Sadūrās divas estētiskas koncepcijas. Aģitkolektīvi savā darbā aizstāvēja to, kas tai brīdī likās jauns, progresīvs, tuvs proletariāta cīņas satura izteikšanai, un noraidīja katru tieksmi pēc psiholoģiski niansētām, liriskām vai plastiskām izteiksmēm. Tas attiecās ne tikai uz skatuves iekārtojumu, tas attiecās arī uz spēles paņēmieniem, uz lugas domas atklāsmes veidu. Zīmīgs šai ziņā ir neliels L. Laicena raksts par kādu transportnieku sārīkojumu, kurā izrādīta E. Priedes luga «Tā zeme ir mūsu». Rakstā teikts: «Daudz rūpības un darba bija pielikts pie «Tā zeme ir mūsu» iestudēšanas. Tomēr režija nebija novērtējusi galveno: ka viņas spēki ir pie buržujiem apmaitāti, un tāpēc, pirms ko strādniecisku tiem iestudēt, vajag atradināt no buržujskā diletantisma. Tagad nu pie lielās, labās gribas iznāca tā, ka idejiskajam kalpa puišam tiklab valoda, kā rokas gāja lingodamās, bez noteiktības; ka šā laika pelēkais barons tika tēlots tā, kā Nacionālajā teātrī tēlo un ģērbj vecos piebaldzēnus; apzinīgā kalpone bija smiņķēta koķete no vācu restorāna; jaunsaimniece runāja bēdīgi, bet par viņas runu nāca smiekli. Ārkārtīga žestu un kustību neapvaldība, nenoteiktība, izšķērdība.»¹

Šis piemērs uzskatāmi parāda tos spēles paņēmienus, kādus praktiski pielietoja nesagatavoti pašdarbnieki, mēģinādami atdarināt reālpsiholoģisko teātri. Viņi to atdarināja virspusēji, netuvinoties ne psiholoģijai, ne

¹ Laicens L. Divas izrādes Mīlgrāvī. — Raksti 9 sēj., 9. sēj. R., 1960, 68. lpp.

reālismam. Nevar uzvelt vainu reālpsiholoģiskajam teātrim, ja runa ir par diletantismu. Piemērs uzskatāmi parāda strādnieku ansambļu vājo vietu, pret ko jau ar pirmajām dienām asu cīņu uzsāka Anna Lācis. Viņa prasīja ne vien konstruktīvu skatuvi, bet arī tēlošanas līdzekļu ekonomiju un koncentrētību, dialoga un satūra skaidrību.

Anna Lācis, neilgu laiku strādādama par asistenti pie slavenā vācu režisora Maksa Reinharta, bija sekojusi ne tikai viņa darbam, bet iepazinusies arī ar vairākām citu progresīvu režisoru izrādēm. Vēl šodien viņa atceras režisora Jirgena Fēlinga izrādi teātrī «Volksbühne» — revolucionārā vācu dramaturga Ernsta Tollera lugu «Cilvēks — masa». Izrāde bez dekorācijām, bez drapērijām, ar dažiem rekvizītiem. Tā bijusi izrāde, kurā aktieris izteicis tēlu ne tikai ar autora domas izpratni, balss intonāciju, bet arī ar «ķermeņa mīmiku», kā A. Lācis rakstījusi apskatā par šo izrādi.¹ Izrādes pamatā bijis spēks un vienkāršība, kolektīva domas izjūta un idejas asa atdeve.

Revolucionāram ekspresionismam tuva bijusi otras Tollera lugas «Mašīnu grāvēji» izrāde režisora Karla Martina uzvedumā — dinamiska, skaudriem tēliem un asiem teksta pasvītrojumiem.

Spēcīgo mākslas iespaidu mudināta, Anna Lācis arī saviem iestudējumiem RABCB dramsekcijā izvēlējās skatus no šīm Tollera lugām («Cilvēks — masa» un «Mašīnu grāvēji», arī «Hinkemans»). Un arī pēc līdzīgiem izrāžu principiem viņa tiecās savā darbā dramsekcijā. Tā ir tieksme pēc sintētiska aktiera, kas prot ir dziedāt, ir darboties pantomīmā, pēc aktiera, kas pilnīgi pārvalda savu ķermeni — līdz pat precīzai «ķermeņa mīmikai». Tā ir prasme skaidri pasniegt lugas tekstu un ar savu attieksmi mācēt to aizstāvēt. Tā ir koncentrētība tēlojumā, neizplūstot nevajadzīgās kustībās un liekā

¹ Lācis A. Jaunā vācu režija. — «Domas», 1925, № 3, 194. lpp.

psihologismā. Tā ir dinamika, ekspresija, vienkāršība skaidrā domas izteiksmē. Tas, protams, nav vienas dienas darbs un ar pašdarbniekiem — strādnieku jauniešiem ne tik lēti un ātri sasniedzams. Bet tāda ir ievirze, kas vēlāk, Annai Lācis aizbraucot, turpina savu attīstību RABCB ansambļos autora un režisora Eduarda Priedes darbībā.

Tie ir interesanti un progresīvi teātra mākslas principi, kas varēja ienest kādas jaunas iezīmes latviešu teātrī. Diemžēl tie nepaguva sasniegt profesionālu meistarību un plašāku izpausmi neguva. To ietekme uz latviešu teātri aprobežojās ar L. Laicena lugām — konstruktīvajām spēlēm un Ernesta Kāļa un Jāņa Liepiņa savdabīgajiem skatuves noformējuma meklējumiem.

Sajos gados ansambļa darbā interesanti savijas profesionālā māksla ar pašdarbību. Kaut gan teorētiskajās diskusijās tolaik daži kategoriski nostājās pret profesionālo mākslinieku piedalīšanos strādnieku teātrī, dramsekcijā tomēr darbojās profesionāli mākslinieki Kālis un Liepiņš, darbojās profesionāli rakstnieki Laicēns, Paegle, Kurcijs, profesionāla režisore Anna Lācis, arī daži aktieri. Un, ja šī ansambļa pieredzi mēs it kā nevaram ieplūdināt mūsu profesionālā teātra vēstures pārskatos un secinājumos, jo tas ir un paliek pašdarbības ansamblis, tad tomēr te turpinās vairāku profesionālu mākslinieku darba dzīve un meklējumi, kurus no latviešu teātra gaitu lap pusēm izslēgt nav iespējams.

Ar tādu bagāžu, ar tādu noskaidrojumu savā mākslas ceļā Anna Lācis atbrauca no Berlīnes. Ar līdzīgiem principiem savās lugās — konstruktīvajās spēlēs — viņu Rīgā sagaidīja Linards Laicēns. Ar principiem, kas bija veidojušies vairāk Maskavas revolucionārā teātra iespaidos un konkrētajās politiskajās cīņās Latvijā.

«Tika daudz domāts par teātri. Principi, uz kādiem konstruēta Darba svētkos izrādītā spēle «Alfa un Auto», ir izdomāti un pārdomāti kamerās. Kamerās izveidota

arī lugas shēma. Tas bija 1922. gadā. Bet 1924. gada vasaras saulē, tūkstošiem strādnieku piedaloties kā skatītājiem un līdzdomātājiem, šī izdoma jau bija tikusi par ritmos, žestos un vārdos organizētu kustību — par kamerības uzvarētāju,»¹ rakstīja Laicens.

Linards Laicens strādnieku politisko teātri, kā zināms, gribēja redzēt stingri konstruktīvu, kur nav vietas individualizētiem tēliem, viņu jūtām, domām un pārdzīvojumiem. Ne veltī viņš savas lugas nosaucis par «konstruktīvām spēlēm». Te ir shematizētas personas, kas mestas ideju sadursmēs, lai pierādītu skatītājam revolucionārās cīņas nepieciešamību. Tieši tādām mērķim arī bija rakstītas Laicena lugas.

Jau pašā pirmajā — «Alfa un Auto» — asi un skaidri pielietoti šie paņēmieni. Nav dzīvu cilvēku, ir figūras — dažādu sabiedrības grupu pārstāvji, vispārināti tēli. Lugas notikums nav tikai politiskās situācijas konstatējums. Notikums Laicena lugā mobilizē skatītāju. Ir tēze, ir antitēze, ir secinājums, kas, burtiski, triec uz izvirzīto mērķi.

Šajās lugās nevar runāt par intelekta pārsvaru pār jūtām. Te ir tikai prāta darbība. Tās ir intelektuālas savā vistīrākajā izveidē, ar lakonisku, bet dzīvu dialogu.

Annai Lācis šīs lugas tikpat kā nav gadījies iestudēt (izņemot šarādi «Berlīne» un ludziņu bērniem «Šujmašīna un vējdzirnavas»), jo pirmajos Darba svētkos 1924. gada vasarā, kad izrādīja «Alfu un Auto», viņa vēl nebija Rīgā, bet pārejās Laicena lugas līdz 1926. gadam, kad viņa devās uz Maskavu, vēl nebija sarakstītas. Kaut arī Laicena un Lācis uzskatos par strādnieku politisko teātri bija daudz atšķirību, tomēr teātrāli agitējošais stils jeb, kā to vēlāk sāka saukt, agitpropa teātra stils bija tuvs kā vienam, tā otram. Un tāpēc daži minētie darbi

¹ Laicens L. Par strādnieku teātri. — «Vienība», 1924, № 9, 4. lpp.

Annas Lācis iestudējumā varēja kalpot tikai tālākai šī īpatnējā stila nostiprināšanai strādnieku ansambļos.

Lielāko darbu Laicena lugu iestudēšanā paveica režisors Eduards Priede, par kuru Anna Lācis stāsta: «Kad pēc Leona Paegles aicinājuma atgriezpos Rīgā un ierados Rīgas arodbiedrību Centrālbirojā, tur pašlaik notika valdes sēde, kurā sprieda par manu ievēlēšanu dramsekcijas vadītāja amatā. Tad atvērās durvis, pa tām iznāca jauneklis darba blūzē ar ādas jostu ap vidu, kura man nezin kādēļ ir palikusi atmiņā, un teica: «Es esmu Eidis Priede. Rīt mēģinājums pulksten septiņos.» Tāda bija mana iepazīšanās ar talantīgo un daudzpusīgo jaunekli, kurš pirms manis bija strādājis šajā nesen dibinātajā RABCB dramsekcijā un vēlāk bija lielisks deklamators, aktieris, režisors, administrators, direktors un, beidzot, arī rakstnieks — dramaturgs. Viņš arī kļuva par manu skolnieku un asistentu turpmākajā režijas darbā.»

Varētu domāt, ka, strādādams pirms Annas Lācis šajā nesen radītajā dramsekcijā, Eduards Priede ir bijis tas, kas pirmajos Darba svētkos iestudējis «Alfu un Auto». Droši vien tas noticis kopā ar L. Laicenu, jo, kā zināms, arī visi vēlākie viņa lugu iestudējumi notikuši ar autora līdzdalību. Ja tā, tad jau šeit Priede ir dabūjis agitācijas teātra uguns kristības, un ne velti Anna Lācis vēlāk priecājās par viņa izpratni šā teātra jautājumos.

Kopīgā darbā ar Annu Lācis un kopīgās studijās, dabiski, auga arī Eduarda Priedes erudīcija, uzskatu dziļums un darba prasme. Un vēlāk, iestudējot pārējās Laicena lielās lugas — 1926. gada Darba svētkiem «Kompromiss», 1927. gada Darba svētkiem «Ķīnas dziļumi», 1928. gada Darba svētkiem «Karš» —, Eduards Priede jau ir patstāvīgs režisors, kas labi saprot agitācijas teātra specifiku.

Eduards Priede visvairāk ar Laicena lugām dabūja strādāt nevis telpās uz skatuves, bet gan brīvā dabā.

Gandrīz visas Laicena lugas izrādītas ikgadējos komunistiskajos Darba svētkos Saules dārzā. Tas ir tā saucamais laukuma teātris ar saviem principiem un savām īpatnībām, kas prasīja ne tikai attiecīgas lugas īpašu iestudējumu, bet arī jaunradošu darbu šāda žanra veidošanā.

Annas Lācis iestudētās «Gadsimtu sejas» bija pirmais mēģinājums radīt politisku laukuma teātri Latvijā. Laicena lugu uzvedumi Eduarda Priedes režijā turpināja šo darbu. Laicena lugas ir tieši rakstītas brīvdabai, precīzāk — izrādēm uz laukuma. Ne velti šais lugās dialogs viscaur lakoniski ietilpīgs, īss un trāpīgs. Ne velti tajās saasināti teatrāli pretstatī, absolūti izspiežot psiholoģiskus motīvus un liriku. Viss pakļauts mērķim — pārvarēt attālumu. Viss pakļauts mērķim — celt politiskai cīņai. Aģitācijas spēle vērsta tieši pret skatītāju.

Sos principus diktēja vispirms — laukums. Lasot Laicena lugas, mēs tās nedrīkstam atraut no to pamatuzdevuma. Tikai tad varam saprast to lielo mērķtiecību un mākslas principu skaidrību, kas tajās ir. Darba svētki un Laicena lugas — tā ir nedalāma vienība, kas veidojusies nevis laimīgas sakrišanas, bet gan mērķtiecīga darba rezultātā.

Lasot Laicena lugas, mēs nedrīkstam tās atraut arī no konkrētās to dienu situācijas, no kuras tās izauga un kurai tās bija vajadzīgas, proti — no konkrētās politiskās cīņas, kurā vēl daudz kas bija jānoskaidro un daudz kas bija jāizcīnā. Šodien, kad mums tas viss liekas pārāk skaidrs, pārāk zināms, mēs varam pārnest Laicenam viņa lugu melnbaltās figūras un ilustratīvismu. Taču politiskais teātris ar savām īpatnējām izteiksmes formām kā toreiz, tā arī tagad savā šīsdienas variantā ir dzīvs tikai tad, ja tas atrodas konkrētās politiskās cīņas vidū, ja tas kalpo pozīciju noskaidrošanai. Ja šis aktivitātes elements atkrīt, tad tas kļūst ilustratīvs un lieks.

Asi izvirzītais aģitācijas mērķis aizvien redzamākā vietā šajās lugās nostādīja dokumentu jeb «statistiskos datus», kā tika teikts disputā par strādnieku teātri. Laicena luga «Kompromiss» — tā ir luga par 1926. gada angļu ogļraču streiku. «Ķīnas dziļumi» — luga par tā laika pilsoņu karu Ķīnā. Luga «Karš» izvirza aktuālus politiskus kara gatavošanas un fašisma draudu momentus. Tāpat arī kāda strādnieku autora luga «1925. gads Lietuvā» risina pavisam konkrētu, uz politiskiem dokumentiem balstītu tēmu — par fašisma uzkundzēšanos šai zemē. Ne velti šādiem dokumentāla rakstura uzvedumiem radās pat savs žanra apzīmējums — tos nosauca par «laika skatiem».

Laikmetiskās politiskā teātra tendences bija ienākušas arī Latvijā.

Šie paši elementi bagātīgi sastopami Leona Paegles šarādēs. Un tas arī ir dabiski: kā Laicena lugas, tā Paegles šarādes — tas ir tas pats konstruktīvais politiskās aģitācijas teātris, tikai šarādes pretstatā Laicena lugām bija vairāk domātas izrādēm telpās, uz strādnieku klubu šaurajām skatuvītēm. Pie tam šarāde, ietverdama laikmetiskā politiskā teātra principus, kā žanrs bija oriģināla, specifiska parādība tikai latviešu teātrī.

Šarāde parasti sastāvēja no vairākām daļām un ietvēra sevī minēšanas procesu. Atsevišķas vārda daļas tika izspēlētas ainās, pakāpeniski tuvinot uzminamā vārda jēgai. Paegles šarādēs dažkārt vārda vietā bija jāmin vesels lozungs. Un tad ainās tika izspēlēti šī lozunga atsevišķie gabali. Tādā kārtā arī šarāde, kas izpaudās galējā darbības un runas lakonismā, atstāja visai maz vietas emocijām un pārdzīvojumiem. Te viss tāpat koncentrēts uz prāta darbību.

Domāšana bija vajadzīga atrisinājuma minēšanai, lai gan šai procesā intelektuālais moments bija vēl diezgan

formālas dabas. Intelektuālā īpatnība šarādēs slēpjas tieši idejas nostādījumā. Tā, piemēram, L. Paegles Šarādē Nr. 7, kuru arī esot iestudējusi A. Lācis, ietverta pretkara ideja. Atminamais vārds te ir — karš. Sekojot līdzī šarādes gaitai, mēs šo vārdu vēl nezinām, bet visu laiku tiekam koncentrēti un virzīti uz to. Kara atmaskojums, pretkara cīņas loģiskā nepieciešamība vārdu pa vārdam, skatu pa skatam izrisinās šarādes gaitā un atsitas kā bulta mērķī vārdā — karš.

Šeit tad arī meklējama šarādu domas koncentrācija. Šeit tad arī meklējama aģitācijas spēle, kas, pateicoties šai domas koncentrācijai, tā aktivizēja auditoriju.

Daudzas no Leona Paegles šarādēm bija visai asas un ar savu sugestējošo formu spēcīgi iedarbojās uz skatītājiem. Šarādē Nr. 1 it kā nevainīgais atminamais vārds — kultūra — šarādes beigās iegūst sociālu saasinājumu. Skats, kur strādnieks nomet no savas muguras kapitālistu, iesviež domu skatītāju zālē: kamēr tas nenotiks, nebūs arī kultūras. Arī Šarādi Nr. 1 Anna Lācis atceras iestudējusi.

Tas bija tipisks sava laika mākslas paņēmieni. Šodien dokumentālo un intelektuālo mākslu mēs saprotam plašāk, padziļinātāk. Bet toreiz šis tīšais atkailinājums skatuves izteiksmes formā atbilda tā laika politiskajai situācijai un mākslas uztveres īpatnībām.

Darbā ar šarādēm vēl jo vairāk izstrādājās īpatnējais konstruktīvais spēles stils, kur tika atņemts viss liekais, otršķirīgais. Šarādēs teātra mākslas lakonisms novests līdz savai galējai robežai. No vienas puses — lakonisms. No otras — gluži pretēji — improvizācija gan tēlojumos, gan skatuves noformējumā, gan tekstos. Improvizācija, kas paver fantāzijai visplašāko darba lauku.

Rakstā par strādnieku teātri pie RABCB kluba Anna Lācis runā par jaunām darba metodēm RABCB ansambļos un reizē pieskaras Paegles šarādu uzvedumiem: «Režisors kopā ar režijas kolēģiju izstrādā lugas insce-

nējuma plānu un uzbūvi. Pirmie šādas metodes uzvedumi bija Paegles Šarādes Nr. 5, 7, 8 un Mirbo «Epidēmija». Teksti tika pārstrādāti no kolektīva un ierakstīti jauni teksti par esošo momentu. Telpa padarīta neitrāla caur podestiem un ievests neitrāls kostīms.»¹

Tātd improvizācija arī darba laikmetiskā nostādījumā, lai celtu tā agītējošo iedarbību.

Nav zināms, kādi īsti teksti ietilpināti jaunajos variantos. Bet, ja šarādes vispār lielā mērā balstītas uz aktuāliem politiskiem faktiem, tad jādomā, ka šie jaunie iestarpinājumi vēl jo vairāk bijuši saistīti ar laikmeta dokumentiem.

Kādi ir šarādes skatuves uzveduma principi?

«Dekorācijas pie šarādes nekrīt svarā, kas neizslēdz iespējamību režisoram piemērot tās pēc saviem ieska-
tiem. Pilnu kostīmu vietā var lietot atsevišķas daļas, piem., cepuri, masku utt. Pagatavot tos var no papes, kreppapīra, lētas krāsainas drēbes. Darbībā pēc iespējas jāievēro kopīgas ritmiskas kustības. Visi sūkumi jāatmet un jāspēlē tikai lielos vilcienos,»² rakstīja Leons Paegle.

«Dekorāciju teātrim ir pasta vāga ātrums, bet mums vajadzīgs radioātrums. Jārada trīsdimensiju neitrāla telpa ar podestiem, kuri lietojami visās izrādēs. Mēbeles lietojamas tikai kā rekvizītes, kuras spēlē līdz. Gleznieciskā vietā nāk plakāts visās viņa variācijās: statistisks, lozungu un sienu plakāts...

Strādnieku teātra žestam jābūt saistītam ar noteiktu domu un gribu. Žestam jāizaug no strādnieku kustības, no darba kustības. Darba kustība ir īsa, asa, noteikta un izvesta līdz galam.»³ Tā sprieda Anna Lācis.

¹ Lācis A. Strādnieku teātris pie RABCB kluba. — «Jaunā Vienība», 1926, № 5, 10. lpp.

² Paegle L. Kas ir skatuves šarāde un kā to uzvest? — «Vienība», 1924, № 17, 6. lpp.

³ Lācis A. Strādnieku teātris pie RABCB kluba. — «Jaunā Vienība», 1926, № 5, 9. lpp.



Skats no E. Priedes «Jāņa Sfrādnieka

bojā eja» izrādes. Režisors E. Priede

«Cīņas teātra pamats ir — no skatuves runājamais vārds. Tādēļ dekorācija nedrīkst novērst skatītāju uzmanību no tā. Te vietā — vienkāršs formas plankums... Kostīmu pamatelements — strādnieka zilā blūze. Kostīmu papildinošas rekvizītes — cepures, jostas, ordeņus utt. — pēc zīmējumiem izgatavo no vislētākiem materiāliem. Atliek tikai izrādes dienā rekvizītes kniepēm piespraust pie drēbēm...»¹ Tālāk šo domu attīsta mākslinieks Ernests Kālis.

Pilnīga uzskatu atbilstība, kaut arī dekorators E. Kālis savas domas izteicis 1928. gadā un tās nav tieši adresētas šarādu uzvedumiem. Bet tas vēl vairāk apstiprina teiktā spēku. Tas ir tā saucamais agitpropa teātra stils, kas 1924. gadā Rīgā vēl tikai sāka veidoties, bet 1928. gadā jau bija izplaucis pilnos ziedos. Tas ir stils, kas aptvēra gan šarādu uzvedumus, gan Laicena un Dze-Ku-Lai (K. Dzelzs, A. Kurcija, L. Laicena) konstruktīvo spēļu iestudējumus, gan E. Priedes un citu strādnieku autoru lugas, bet vēlākajos gados arī A. Baloža un A. Mendes lugas. Trīsdesmito gadu sākumā tālāku attīstību tas guva latviešu zilblūznieku izrādēs.

Anna Lācis, Rīgā esot, vēl paguva iestudēt L. Paegles lugu «Zemes sāls» un lugu bērniem «Āzis un maskas». «Zemes sāls» ir vairāk tradicionālas dabas sacerējums ar diezgan raibiem un juceklīgiem stila elementiem un nepieder pie labākā, ko savā daiļradē mums atstājis Leons Paegle. Lugu uzvedot, dabiski, tiek meklēti ne tikai uzmanības centrā esošie konstruktīvie, bet arī vēl citi izteiksmes līdzekļi, lai atklātu pamatā psiholoģiski veidoto dialogu. Bet blakus tam tiek meklēti arī krāsaini ekspresīvas izteiksmes paņēmieni, kas izrādi tuvina farsam: dziesmas iekomponētas kā kabārē operetē, kliedzienu ritmā uzsverta stilizācija, atsevišķās ainās ievesta

¹ Kālis E. RABCB dramsekcijas dekorāciju darba principi. — «Kreisā Fronte», 1928, № 1, 28. lpp.

groteska kā iedarbīgs, domu saasinošs izteiksmes līdzeklis. Taču šie elementi, acīm redzot, vēl nebija saliedējušies vienotā uzvedumā, tie bija palikuši atsevišķu detaļu līmenī, atkal un atkal ļaujot virspusē uzpeldēt naturālistiskajam spēles veidam.

«Vispār, protams, inscenējuma principi atzīstami par pozitīviem,» rakstīja tai laikā L. Laicens, «salīdzinot ar iepriekšējo CB uzvedumos pielietoto, no pilsoņu skatuveņm aizgūto rutīnu.»¹ Un tomēr viņš pārmet šajos meklējumos mērķa un noteiktas metodes trūkumu. Bet tie vairāk par visu vajadzīgi jaunajā, grūtajā kultūras darbā.

Aģitācijas teātra stila meklējumos vēl daudz akmeņu jānoveļ no ceļa, vēl daudz krāsu un skaņu jāsasakaņo, lai maksimāli tuvotos spraustajam mērķim.

1926. gada pavasarī Anna Lācis atstāj Latviju.

«Strādnieku kustību Rīgā arvien vairāk represēja. Mani brīdināja, ka man par darbību revolucionārajā dramsekcijā draudot četri gadi cietuma. Man atļāva iebraukt Maskavā,» stāsta režisore.

RABCB dramsekcija arī šajos grūtajos apstākļos turpināja darbu galvenokārt režisora Eduarda Priedes vadībā un kaldināja savu īpatnējo uzvedumu formu — konstruktīvo skatuves stilu.

Dramsekcijai ir savs noteikti izveidots, kaut arī joprojām plūstošs un mainīgs ansamblis. Aktierus komunistus pastāvīgi aicināja projām no ansambļa tādā vai citā partijas darbā. Tā tas bija, kamēr Anna Lācis strādāja dramsekcijā. Tā tas bija arī vēlāk. Un tomēr Anna Lācis min šādus pašai dziedīgus un talantīgus ansambļa aktierus — V. Jauntirāni, M. Zīdermani, A. Alksnīti, A. Priednieku, A. un V. Bullīšus, F. un V. Landovskus,

¹ Laicens L. Leona Paegles «Zemes sāls». — Raksti 9 sēj., 8. sēj. R., 1959, 457. lpp.

V. Dzirkali, J. Kaužēnu, M. Vērdiņu, K. Bērzaļu. Darbs ansamblī tai laikā, bez šaubām, prasīja lielu enerģiju, izturību, uzticību revolucionārajām idejām.

Katru gadu vasarā turpināja rīkot komunistiskos Darba svētkus. Tie notika ne vien Rīgā, bet ar laiku kļuva populāri arī citās Latvijas pilsētās — Ventspilī, Kuldīgā, Jelgavā, Smiltēnē, Tukumā, Valmierā. Šajās pilsētās pie arodbiedrībām nodibinājās savas dramatiskās sekcijas, kas strādāja pēc līdzīgiem principiem, iestudējot gan tai laikā populārākās strādnieku autoru lugas, gan Laicena aktuālās konstruktīvās spēles, gan sarīkojot koncertus. Darba svētki kļuva par īpatnēju šo daudzo kolektīvu sadarbības arēnu. Ansambļi uzstājās gan savās mājās, gan devās arī viesizrādēs. Tādā kārtā šis agitpropa teātra darbs bija sazarojies gandrīz pa visu Latviju, tā darbība bija kļuvusi ļoti aktīva. Kā atzīmē Linards Laicenis, pie Rīgas ABCB šai laikā nodibinājies vēl viens jauns agitkolektīvs ar nosaukumu «Mēs esam pret», kas 1928. gadā ar dokumentāla rakstura agitācijas uzvedumu «1925. gads Lietuvā» viesojies vairāku pilsētu Darba svētkos.¹

1928. gadā Rīgas arodbiedrību revolucionārie ansambļi rezumē zināmus sasniegumus. Ne velti šajā gadā atkal notiek diskusija par to, kā šim teātrim turpmāk strādāt, diskusija, kas daļēji gūst atspoguļojumu Laicena vadītā žurnāla «Kreisā Fronte» lappusēs.

Atskanējuši pārmetumi ansambļiem, ka zināma forma jau nu gan esot sasniegta, bet ka tagad vajagot dziļāk saturā vērsties. Daļa šo satura padziļinājumu sapratuši kā nepieciešamību atgriezties pie reālsiholoģiskā teātra. Jo tik īsā laikā, kā tiek gatavoti RABCB uzvedumi (dažas dienas), gan nevarot neko paliekamu radīt.

Tomēr vairākums, cik redzams, noraidījis šīs prasības,

¹ Laicenis L. Darba svētki 1928. gada vasarā. — Raksti 9 sēj., 9. sēj. R., 1960, 83. lpp.



Eduards Priede

paliekot pie jau izstrādātās ansambļu darba formas, argumentējot, ka «mums nav jānodarbojas ar mūžības problēmu atrisināšanu, bet ar pašreizējiem dienas jautājumiem: ka mums vajag zināmu kampaņu izvest ātri un noteikti».¹ Ansambļi ir guvuši zināmus panākumus partijas cīņas uzdevumu izpildē un grib darbu turpināt.

Vēl rodas jautājums par to, ka ansambļa dalībniekiem vajadzētu mācīties. Bet no kā? Pašu vidū cilvēku ar profesionālu izglītību nav. Joprojām pastāv liela augstprātība pret profesionālo «pilsonisko» teātri, norobežošanās no visas «nestrādnieciskās» (kaut arī progresīvās) mākslas un tās sasniegumiem. Kā Anna Lācis atzīmē: «Tai laikā nekādu kompromisu nevarēja būt.»

¹ Spartaks, RABCB dramsekcijas teātris un strādnieku teātra darba principi. — «Kreisā Fronte», 1928, № 3, 31. lpp.

Minētā diskusija rāda, ka joprojām pastāv kārdinājums pārvērst strādnieku ansambļus par liela stila teātri ar lielu lugu izrādēm. Bet «Kreisā Fronte» atgādina 1924. gada neveiksmi ar lielajām lugām, atgādina kā finansiālās un politiskās grūtības, tā arī draudus ieslīgt sadzīves drāmā.¹ Kreisie arodnieki neuzņemas uzsākt paralēlu darbu profesionālajam Strādnieku teātrim un paliek pie sava politisko ansambļu spēles tipa — radniecīga Padomju Savienības agittrupām «Zilā blūze», bet tai pašā laikā dziļi oriģināla un savas zemes pamatos balstīta.

Ja RABCB ansambļu darbs tai laikā bija populārs galvenokārt tikai strādnieku vidū, tad Padomju Savienības ansambļa «Zilā blūze» viesošanās 1927. gadā Rīgā radīja agitpropa teātra popularitāti visplašākajā sabiedrībā. Par «Zilo blūzi» rakstīja visās avīzēs. Kaut arī ansamblis bija no Padomju Krievijas, bija dzirdami atzinīgi vārdi. Un likās, ka Rīgas sabiedrība tikai nupat atklājusi konstruktīvā teātra tipu, kurš patiesībā tepat Rīgā darbojās jau kopš 1924. gada. (Aculiecinieki stāsta, ka Padomju Krievijas «Zilās blūzes» priekšnesums esot bijis daudzveidīgāks un bagātāks.)

Pēc «Zilās blūzes» viesizrādēm sociāldemokrātu ideologi uzsāka plašu šo principu propagandu, aicinot līdzīgus ansambļus radīt arī Latvijā, ne ar vārdu neminot RABCB ansambļu jau diezgan ilgo darbu šai žanrā.²

Varbūt ansambļu izrādes būtu guvušas vēl plašāku izplatību, ja tām nebūtu nemītīgi jāsaduras ar aizliegumiem, spaidiem un vajāšanām. Kaut vai fakti, ka Darba svētkus dažkārt nācās pārcelt no viena datuma uz otru, jo vienreiz dārza vārti bijuši aizslēgti un policijas apsargāti, citreiz paredzētā programma apcirsta

¹ J. S. v. RABCB dramsekcijas teātris un strādnieku teātra darba principi. — «Kreisā Fronte», 1928, № 3, 32. lpp.

² Dukurs R. Kādam jābūt strādnieku teātrim. — «Sociāldemokrāts», 1928, 14. febr.

līdz pēdējam vai arī svētku rīkotāji apcietināti. Tādā kārtā strādnieku uzvedumi nevarēja gūt to teorētisko pamatojumu un atbalstu, ko tie guva tad, kad tos pārņēma legāli strādājošie sociāldemokrāti. Apzinājuši šī žanra efektivitāti, viņi sāka plaši izvērst darbu, acīm redzot, saturā mazāk asi un kaujinieciski, ja jau kolektīvu darbība tā spēja vērsties plašumā un gūt atbalsi tā laika presē. 1929. gada Kultūras svētku programmā jau lasām: «Biedrības «Strādnieku sports un sargs» agitgrupa «Zilā blūze», biedrības «Darba jaunatne» agitgrupa «Dzīvā avīze».»

Jau runājām par masu teātra principiem, par laukuma teātra principiem, kas divdesmito gadu sākumā radīja interesi strādnieku kultūras darbinieku vidū un Latvijā guva savu izpausmi «Gadsimta seju» izrādē. Ar 1924. gadu šis darbs turpinājās ikgadējos Darba svētku uzvedumos. Bet masu teātra jautājumā atkārtojās tas pats, kas agitgrupu darbā. Pēc RABCB četru gadu praktiska darba šai jomā par masu teātra jautājumiem sāk dzīvi interesēties sociāldemokrāti, ceļot augšā un pasniedzot to kā gluži jaunu strādnieku teātra principu.¹

Jau ar pirmajiem praktiskā darba soļiem saprast šo divu strādnieku teātrim tik nepieciešamo žanru lietderību šķīru cīņas apstākļos — vai tas nerunā par komunistiskā teātra darbinieku, to skaitā par Annas Lācis laikmeta izjūtu kā proletariāta cīņas, tā teātra mākslas jautājumos?

1928. gads atnesa vēl smagākas represijas: šai gadā slēdza kreisās arodbiedrības — «par komunistisku darbību». Līdz ar to dramsekcijas bāze tika likvidēta. 1928. gada vasarā vēl notika pēdējie Darba svētki, kuru tīkls jau bija paguvis sazaroties pa visu Latviju.

¹ Ķikuts P. Strādnieku agitācijas teātris. — «Sociāldemokrāts», 1928, 16. aug.; —ers. Strādnieku teātri. — «Sociāldemokrāts», 1928, 14. okt.; Ķikuts P. Strādnieku teātra agitācijas aktieris. — «Sociāldemokrāts», 1928, 23. aug.; Ķikuts P. Masu teātra pamati. — «Sociāldemokrāts», 1928, 27. sept.

Svētdien, 1. novembrī 1925. g. plkst. 7 vak.
Kluba telpās, Brīvības ielā Nr 67 dz. 1.

EPIDEMIJA.

leđa pret riedolomem po 50 sat.

1926 Janu. 3.
Brīvības ielā Nr 67, 7 vakarā izrādīto

RAB Centralbiroja Klubs

usage 31 cases

December 1925 8 vekov

JAUNA GADA

Gadu maling REPORTS

67

leals gads feletonos

SAGAIŠANA

KORI/
UNARDA PROLOGS LAIKENA

Muzika Deklamācijas
IE-EJOT JAZIEDO no 50 sant.

NOST VECO GADU!!!

JAZIEDO

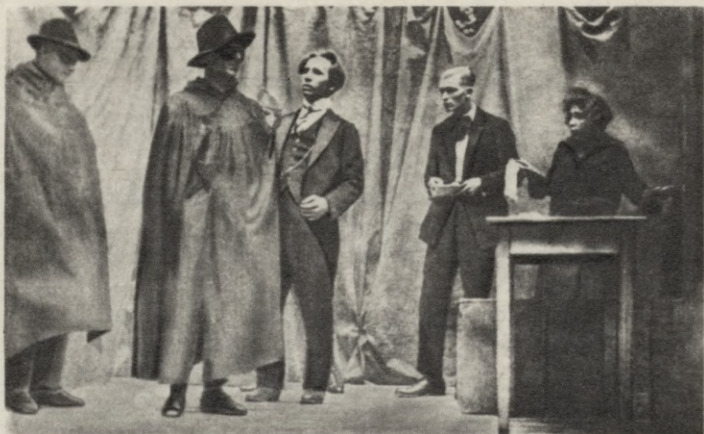
Leona Paegles komed

no. 50 sent

Vareja likties, ka kreisais kultūras darbs nu ir sagrauts. Taču kreiso arodbiedrību darbs pēc apvienojošā centra slēgšanas sadalījās atsevišķās organizācijās. Un tās turpināja strādāt. Strādāja arī dramsekcija. Ja vēlāk Līnards Laicēns dramsekcijas darbu buržuāziskās Latvijas apstākļos nosauca par «vajāto teātri», tad 1929. gadā nelielā rakstā par diviem uzvedumiem «Preses parāde» un «Cirks» viņš raksta pavisam tieši — «teātris zem pāpēja».²

¹ Laicens L. Kreisā kultūrdarba jautājumi šodien. — Raksti 9 sēj., 9. sēj. R., 1960, 98. lpp.

² Laicēns L. Teātris zem papēža. — Raksti 9 sēj., 8. sēj. R., 1959. 469. lpp.



Skati no L. Paegles «Zemes sāls» izrādes

Neraugoties uz visu, meistarības un mākslinieciskā līmeņa ziņā ansamblis nemitīgi aug. Lielāks kļuvis izrāžu sprāgums, mērķtiecīgāks asums, noteiktāks un veiklāks kļuvis temps. Varbūt šos uzvedumus iestudējis Eduards Priede, varbūt kāds cits. Bet šeit tiek atzīmēts jauns spēles paņēmieni pielietojums: parodizēta dziesma — klauņiskais elements, kas iedarbojas ne vien izteiksmē krāsaini, bet arī idejiski elektrizējoši.

Laikmeta aģitācijas mākslas īpatnības gūst arvien plašāku attīstību.

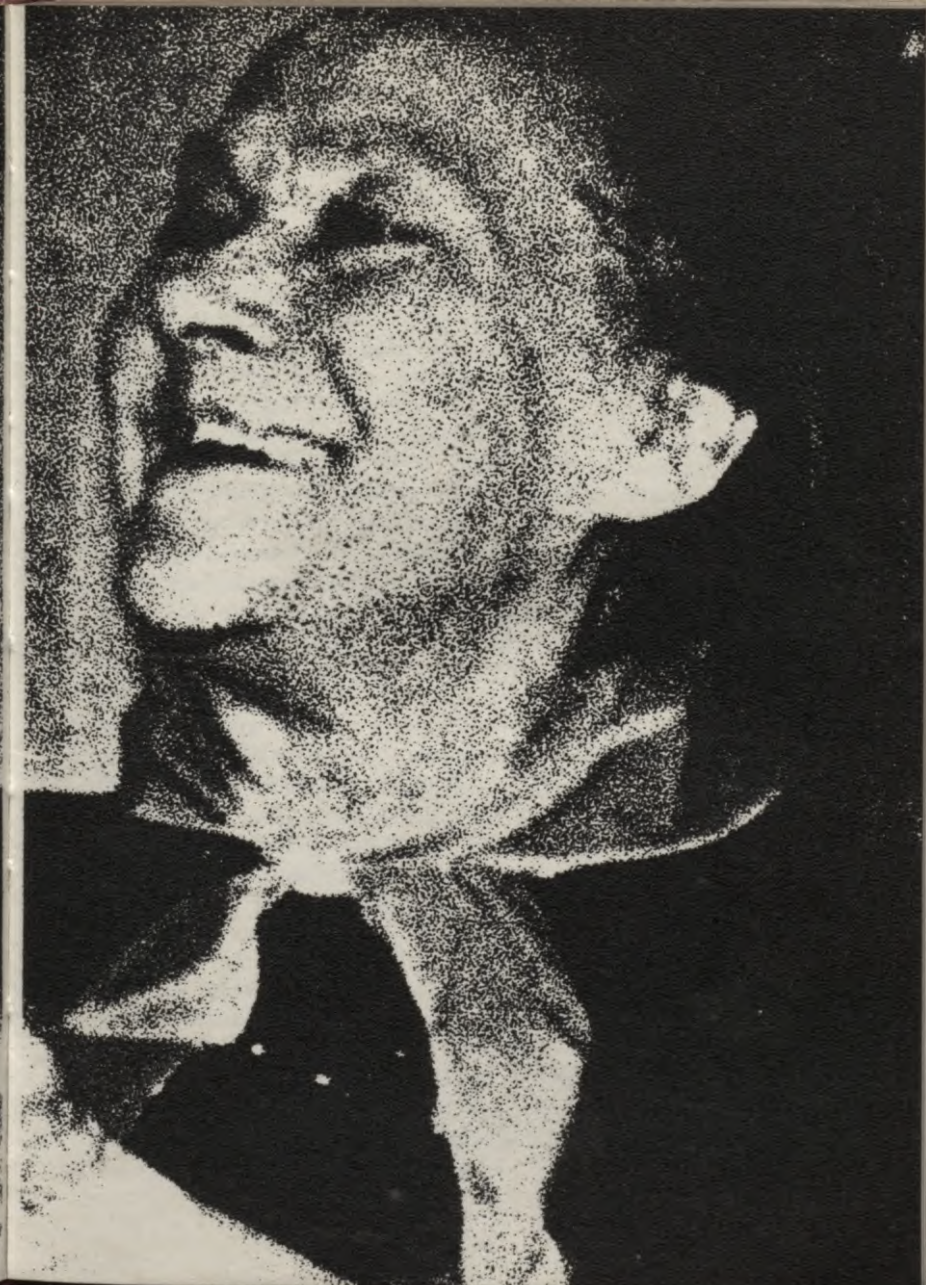
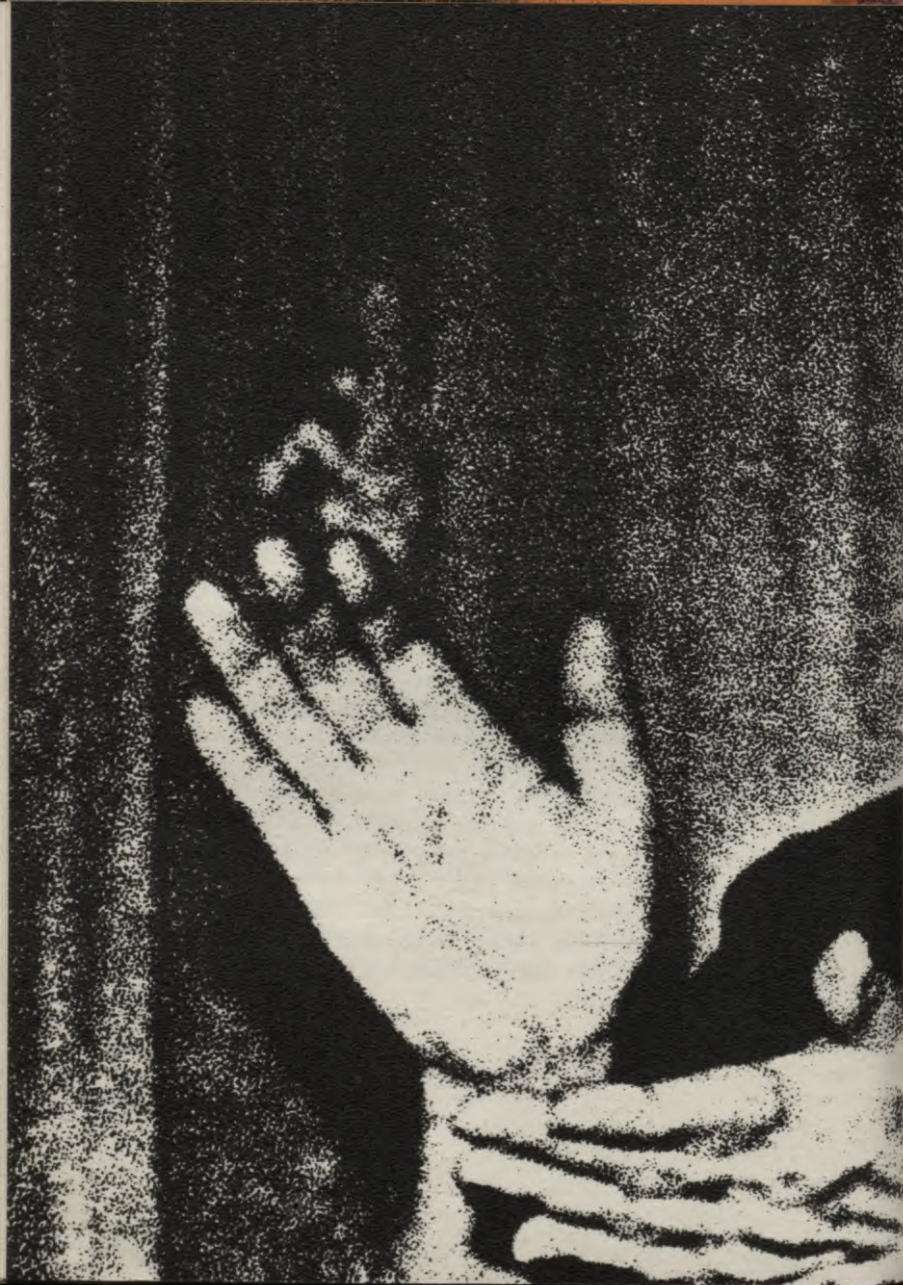
Darbi tika sacerēti speciāli ansambļa vajadzībām. Uzveda arī vairākus A. Baloža sacerējumus, piemēram, «Kas viņi ir?» (ar antirelīģisku tēmu). Taču «Spartakieši», kā atceras A. Balodis, toreiz aizliegti. Dzīva palikusi tikai dziesma, kas rakstīta šim uzvedumam — «Mēs strādnieki, no mūsu soliem...».

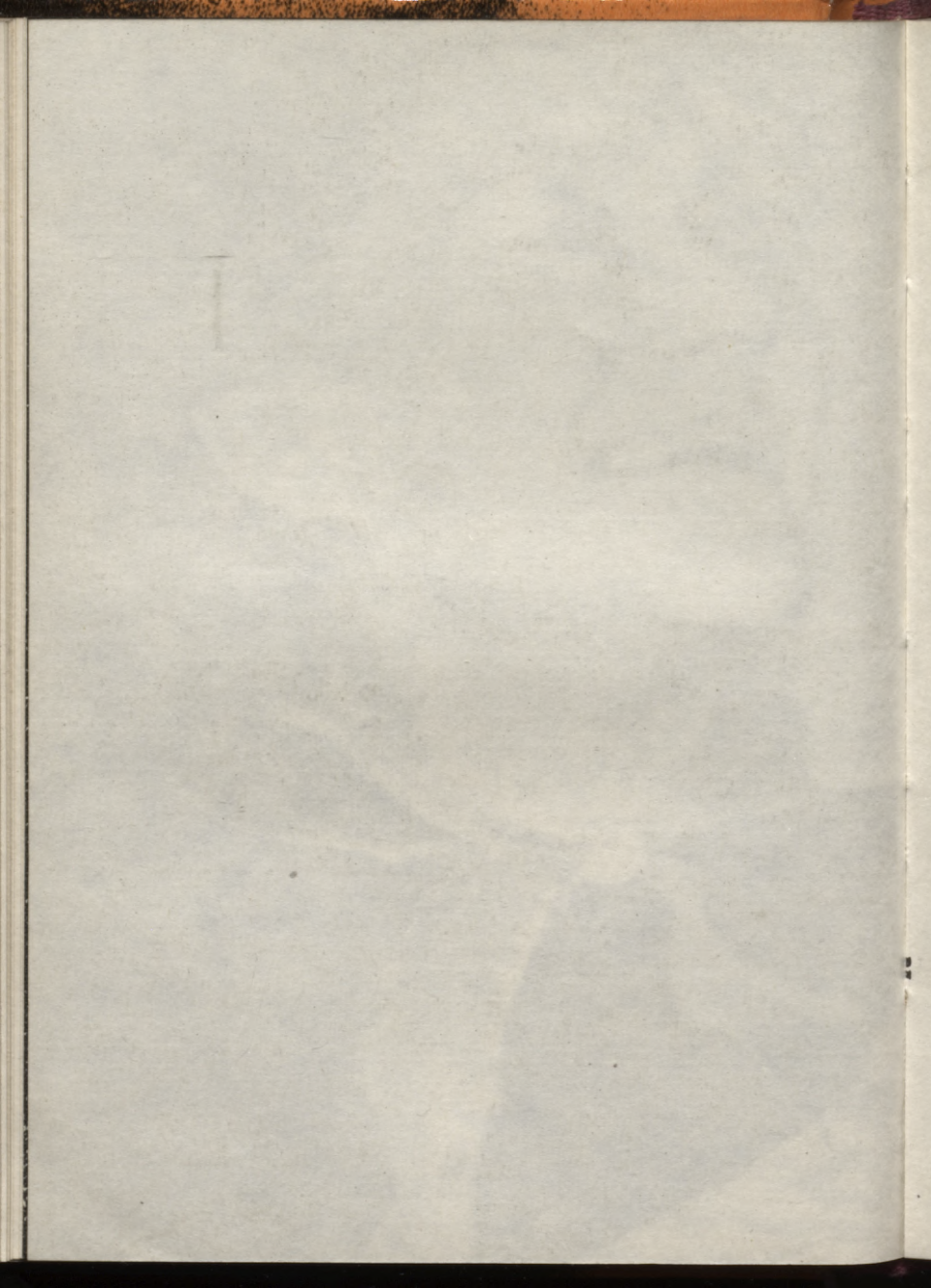
Ansamblī tai laikā aktīvi darbojušies arī strādnieku aktieri F. Šulmeisters, Ella Šulmeistere, Milda Rozentāle, Ieva Pliesmane u. c.

Zilblūznieku aģitkolektīvos, kas turpināja kreiso arodnieku darbu aģitmākslas laukā, daudz darba ielika V. Cīrulis-Indzers un citi. Tās bija pusnelegālas grupas, kas pastāvēja pie jaunatnes organizācijām. Šie kolektīvi aktīvi darbojās līdz pat 1934. gadam — līdz fašistiskās diktatūras nodibināšanas laikam. Zilblūznieki, iedami līdzī sava laikmeta idejiskajām cīņām, iedami līdzī sava laikmeta aģitmākslas prasībām, attīstīja un pilnveidoja savu mākslu. Bet viņu darbā tika saglabāts izejas punkts un pamats — 1924. gada pirmie ansambļi, pirmais ceļa cirtums konstruktīvā teātra žanrā, aģitmākslas principos, kuru veidošanā roku pielikusi arī režisore Anna Lācis.

MARIJA ADAMOVA

**VALMIERA. LEONA PAEGLES
DRĀMAS TEĀTRIS**





Jutos laimīga. Bija beidzies karš, un es mācījos Padomju Latvijas pirmajā teātra studijā, kas tika noorganizēta tagadējā A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī. Kas par to, ka dažreiz vēl pārtikām no sausīņiem, kurus kopīgi grauzām nodarbību vakaros, — bija 1946. gads.

Pēc studijas beigšanas uzzināju, ka Valmieras teātrim vajadzīga aktrise, un 1948. gada lietainā augusta novakarē iebraucu Valmierā ar vienu vienīgu domu — tēlot atbildīgas, interesantas lomas.

Pirmo braucienu pa Latgali tajā rudenī es labi atceros. Sēdējām smagajā automašīnā kopā ar dekorācijām. Ceļi dubļaini, mašīna bieži iegrima, plīsa riepas. Bija reizes, kad piemērotu telpu trūkuma dēļ izrādes notika šķūnī. Citkārt pie kultūras iestāžu durvīm atradām piespraustu zīmīti, ka vadītājs strādā uz lauka. Reizumis arī mēs, aktieri, pirms izrādes gājām palīgā nokopt laukus. Telpas bieži bija aukstas, neuzpostas, naktsmājas pagadījās arī zem skatuves, pagrabā, mitros salmos. Bet tad, kad jutām tautas nama vai ciema padomes darbinieku gādību un rūpību, redzējām, ka skatītāji mūs gaida, piemirsām izbraukumu grūtības.

Toreiz es domāju tāpat kā vairākums mūsu teātrī: ja cilvēki uz izrādi nāk — tā patīk, ja nenāk — nepatīk. Skatītājs pats prot novērtēt īstu mākslu, galvenais, jāprot uz skatuves darboties organiski, emocionāli, temperamentīgi. Teātrī dzirdēja runājam par to, ka skatītājam neinteresējot lugas ar laikmetīgu tematiku, jo, diendienā nocīnījušies ar ikdienas rūpēm, cilvēki gribot teātrī atpūsties, izklaidēties. Tāpēc jārādīt lugas par mīlestību, ar saistošu intrigu, Rietumeiropas klasikas darbi,

tā saucamās kostīmu lugas, kuras esot tīkamas gan acij, gan sirdij. Es ieklaustījos šo kolēģu izteiktajās domās, taču instinktīvi nevarēju pievienoties tik kategoriskam spriedumam par skatītāju.

Tā 1948. gada rudenī sākās mana «dzīve uz rīteņiem» saulē, lietū, putenī un šķīdonī. Es neiedziļinājos pēckara dzīves attīstības pretrunās un jūsmoju par visu jauno, ko manā dzīvē ienesa teātris. Līdz ar citiem aktieriem gaidīju repertuārā parādāties jaunu lugu un, protams, jaunu lomu sev.

Pēc dažiem mēnešiem dzirdēju runājam, ka teātrī gaidāma jauna režisore. Viņa arī ieradās. Atceros dienu, kad kolektīvu iepazīstināja ar Annu Lācis. Mēs sapulcējāmies nelielajā mēģinājumu telpā, un pēc iepazīšanās režisore ikvienam no mums paspieda roku. Arī man. Es sajutu enerģisku mazas plaukstas spiedienu, un mani uzlūkoja gaišs, atklāts skatiens.

I

Valmieras drāmas teātrī Anna Lācis ienāca mākslinieces personības brieduma laikā, ienāca ar noteiktu idejisku pārliecību un estētiskiem uzskatiem. No 1948. gada līdz 1957. gadam strādādama Valmieras teātrī un no 1950. gada būdama šī teātra galvenā režisore, viņa attīstīja un padziļināja politiskā teātra tradīcijas jaunos vēsturiskos apstākļos — pirmajos desmit pēckara gados Padomju Latvijā.

Konsekventa, idejiski skaidra repertuāra izvēle, lugas, kurās bija skartas pašas svarīgākās un satraucošākās norises cīņā par jaunā cilvēka veidošanu un aktuāli pasaules notikumi, noteica teātra seju. Personiska, intīma tematika teātri interesēja tikai tad, ja tā bija risināta saistībā ar sociāli vēsturiskiem procesiem. Izrādēm vaja-

dzēja rosināt skatītāju domāt par nozīmīgām problēmām, lai viņš kļūtu vērīgāks pret sevi un dzīves īstenību, lai skatītājā mostos vēlēšanās iejaukties dzīvē un palīdzēt veidot jauno sabiedrību.

Holandiešu mākslinieka Pītera Breigela gleznas dažkārt rada iespaidu, it kā tās būtu sadalītas daudzos sektoros un ikvienā no tiem parādīta kāda daudzveidīgās, skarbās dzīves ikdienas norise. Bet gleznas kompozīcija, tās ritma dinamika piešķir viņa darbiem sarežģīta veseluma apveidu. Annai Lācis gleznotājs Breigels ar viņa dzīves un mākslas izpratni bija tuvs. Arī režisore meklēja lugās šo līdz malām piesātināto raupjās dzīves vielu, episka rakstura dramatiskus sacerējumus ar plašu dzīves notēlojumu. Par teātra repertuāra pamatu kļuva lugas, kas apliecina padomju dzīvi, lugas, kas risina antirelīģiskus un internacionālus tematus, literāri darbi, kuri vēršas pret karu un kuros ir attēloti atsevišķa cilvēka un sabiedrības attīstības procesi.

Režisores Annas Lācis laikā Valmieras teātri dēvēja par kaujinieciski publicistisku.

Intensīvi meklējumi bija raksturīgi ne tikai repertuāra izvēlē, teātrim rūpēja arī, kā skaidrāk un saprotamāk atklāt lugas saturu, aktīvāk iedarbojoties uz skatītāju. Skatuves telpiskajā risinājumā režisore bieži pielietoja simultānspēles paņēmienus un izteiksmes līdzekļu atlasē pievērsās mākslinieciskai publicistikai. Lai atklātu konflikta un rakstura saasinājumu aktieru spēlē, bija nepieciešams skaidrs lomas zīmējums, sociāli psiholoģisks tēla traktējums, jo publicistika necieš nenoteiktību.

Ceļojošā teātra ikdiena reizēm nedeļa režisorei pat minimālu izrādes sagatavošanas laiku, un tomēr Annas Lācis iestudēto lugu režijas eksemplārus varētu pielīdzināt rūpīgi izstrādātai kaujas dispozīcijai. Anna Lācis piederēja pie tiem režisoriem, kas jau pirmajā mēģinājumā kolektīvu iepazīstināja ar savu lugas koncepciju un izvirzīja aktieriem virkni uzdevumu, kurus

izpildot noskaidrojās katra tēla traktējums, tā vieta un nozīme visā tēlu sistēmā. Darbā ar aktieri režisore tiecās pēc tēla daudzpusīgas atklāsmes, lai cilvēki uz skatuves būtu tikpat daudzveidīgi un sarežģīti, kādus mēs tos sastopam dzīvē. Pirmajā brīdī uzdevumu «lavīna» aktierus samulsināja, jo mēs sapratām, ka tie nav viegli, bet paveicami sīvā cīņā. Kādu mirkli pretojās aktiera «mīļais slinkums», gribējās pēc iespējas ilgāk pakavēties «atelpas joslā», bet, iesaistīti aizrautīgajā un mērķtiecīgajā mēģinājumu procesā, mēs strādājām ar vislielāko atdevi.

Annas Lācis plašie un dziļie ekskursi lugas materiālā, prasme iedziļināties lugā dotajos dzīves apstākļos palīdzēja mums izprast būtisko un tipisko savos tēlos. Iestudējuma gatavošanu viņa sāka ar pamatīgu lugas analīzi — iztīrāja fabulas, sižeta, notikumu, tēlu attīstību. Galveno notikumu lugā Anna Lācis salīdzināja ar planētu, ap kuru kā pavadoņi riņķo mazāki notikumi. Cēlienu režisore mēdza sadalīt posmos, epizodēs un katrā no tām meklēja aktīvu tēla darbību. Skatos, dialogos un epizodēs viņa analizēja un uzsvēra to notikumu rezultātu, kurš radīja pārmaiņas personu attiecībās un uzskatos. Tāpēc mēģinājumos režisore vienmēr aktierim vaicāja: ar ko jūs no šā skata aizejat, kāds notikums jūs tēlu ietekmē un pārveido? Vai arī tika pasvītrots, ka tēlā nekādas izmaiņas nenotiek.

Izrādes posmam vai epizodei viņa deva īpašu nosaukumu, izvēloties tādu, kas rosināja aktiera fantāziju. «Pareizs nosaukums, kas apzīmē posma saturu, atklāj arī posmā ietverto uzdevumu,»¹ rakstīja Staņislavskis. Uzdevumam jābūt vilinošam, vai, kā režisore mēdza teikt, katram aktierim vajadzīga individuāla «ēsmā», uz kuru viņš reagē. Tā, piemēram, aktierim K. Lorencam Sčast-

¹ Станиславский К. Куски и задачи. — Собрание сочинений в 8-и т., т. 2. М., 1954, с. 161.

ļivceva tēlā Ostrovska komēdijā «Mežs» par šādu «ēsmu» kļuva vēlēšanās spēlēt, kaislība uz teātri, un tādēļ Sčastļivcevs pārvar praktiķa tieksmes.

Lugas analīzē režisore iesaistīja visu ansambli. Sevišķi aktīvi šādu kolektīva darba principu lietojām, iestudējot padomju lugas — A. Brodeles komēdijas, A. Jākobsona lugu «Trīs kapteiņi». V. Lāča romāna «Uz jauno krastu» dramatisējuma inscenējumam par analīzes materiālu noderēja pats romāns. Aktieri paši meklēja tekstus, kas precizētu tēlus. Radās pat jaunas ainas: režisore ieteica dramatisējuma autoram V. Sauleskalnam uzrakstīt Sūrumu ainu, lai labāk parādītu Annas tēla attīstību; arī Aivara ievainošanas skats kļuva sižeta attīstībai nepieciešams. Tādā kārtā mēs noskaidrojām dramatisējuma vērtības un trūkumus, režisore mūs virzīja, atlasīja vajadzīgo un interesanto, koordinēja mūsu kopīgo darbu. Īpaši aizrautīgs sava tēla režisors bija Aivara lomas tēlotājs aktieris A. Martinsons, kas savāca tādu kaudzi materiālu, ka vēlāk ar lielām sirdssāpēm bija jāizdara teksta atlase.

Iejaukšanos dramaturģiskajā materiālā A. Lācis izdarīja, arī veidojot izrādi «Stāsti par mācītājiem». Lai A. Upīša viencēlienu ciklu «Dekameronis», «Bezdievis», «Dvēseļu izvadītāji» un «Kad tas kungs paklausā» apvienotu vienā izrādē, mācītāju visos viencēlienos tēloja viens un tas pats aktieris (V. Mediņš). Atsevišķos viencēlienus sasaistīja intermēdijas, kurās tika izmantoti arī dažu V. I. Ļeņina darbu citāti par reliģijas jautājumiem. Režisores iekļautās starpspēles, protams, nerasniedza Servantesa intermēdiju virtuozitāti, taču dotajā uzvedumā tās padziļināja izrādes saturu un informēja skatītājus par dažādiem notikumiem, kas savukārt precizēja dzīves gleznu attiecīgajā viencēlienā.

Kolektīvā darba principu, ko režisore bija pārņēmusi no «vajātā teātra» prakses, viņa centās ieviest mērķtiecīgi, lai aktivizētu aktieru radošo iniciatīvu. Mēs mācī-

jāmies būt savas lomas režisori un lomas materiāla organizētāji. Lugā attēlotā laikmeta studijas padarīja gan mūs pašus, gan atveidojamus tēlus bagātākus un ietilpīgākus. Šai ziņā režisore īstenoja Staņislavska centienus — pārvarēt aktiera trivialitāti, lai iedziļinātos dzīvē un cilvēkos.

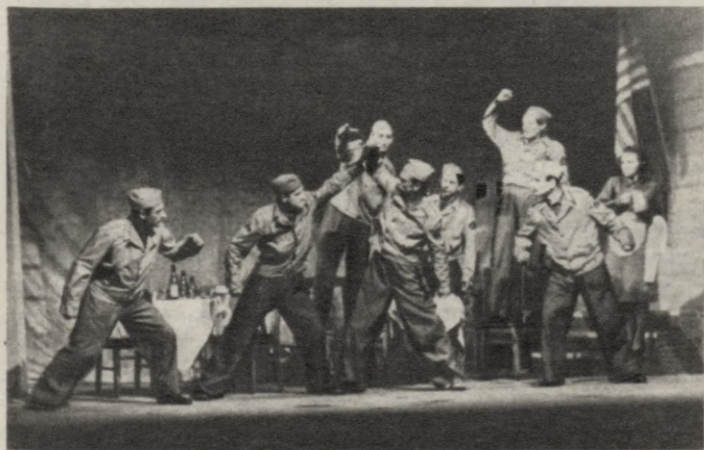
Valmieras teātris izvirzīja augstas prasības pret aktieri un skatītāju. Aktierim vajadzēja būt ne tikai speciālistam, kas izkopj un pilnveido savu meistarību. Pirmām kārtām aktieri raksturo viņa personība, viņa morāles kritēriji un pasaules uzskats. Anna Lācis šai sakarā bieži minēja divdesmito gadu buržuāziskās Latvijas «vajātā teātra» laudis, kam idejiskā pārliecība daudzkārt bija palīdzējusi veikt mākslas uzdevumu. Par aktiera ideālu režisore uzskatīja aktieri-pilsoni.

Annu Lācis satrauca apkārtējā dzīve, viņa izjuta organisku prasību būt saistībā ar reālo īstenību, vienmēr bija gatava aizstāvēt jauno, mesties cīņā pret novecojušo un sastingušo. Var sacīt, ka viņai piemita «dumpinieces pievilcība». Viņa ienīda mietpilsonisko apmierinātību un pūlējās izraisīt mūsos nesamierinātību ar dzīvē sastopamajām nepilnībām, vēlējās, lai cilvēki rīkotos tā, kā saka B. Brehta lugas «Lopkautuves svētā Johanna» varone: «Parūpējieties, lai, atstājot šo pasauli, jūs ne tikai paši būtu labi bijuši, bet pamestu arī labu pasauli.»

Annas Lācis enerģija šķita neizsmeļama. Kad režisorei vajadzēja paralēli mēģināt divas lugas — H. Ibsena «Spokus» un V. Lāča «Uz jauno krastu» —, viņu nodarbināja doma, kā šos mēģinājumus apvienot. Palīgā tika aicināti asistenti. Šajā mēģinājumu periodā mēs režisori nosaucām par «divu kungu kalpu», un jāteic, ka savu jauno lomu — «Trufaldīno brunčos» (pašas traktējumā tādu, kādu to tēloja arī aktieris A. Martinsons izrādē «Divu kungu kalps») — viņa veica godam (dažreiz gan sajaucot abu lugu personas, bet mums sagādājot jautrus atelpas brīžus).



Skats no A. Brodeles «Dedzīgās sirdis» izrādes. Klāvs — B. Priedītis, Melānija — A. Salduma



Skats no B. Lavreņova «Amerikas balss» izrādes

Tiklīdz Anna Lācis bija pārkāpusi teātra sliekšni, viņas garīgais možums visus «elektrizēja». Kad raisījās neskaitāmi jautājumi par jaunāko literatūrā, mākslā, politikā, dzīvē, sarunā iejaucās pat visneitrālākais kolēģis. Režisorei patika atklāti izteikt savas domas, strīdēties, diskutēt, urdīt cilvēkā viņa snaudošo intelektu. Bet intrigas režisore necieta un vairākkārt atgādināja padomju teātra priekšrocību atklāti apspriest daiļrades jautājumus. Anna Lācis dzīvoja aktīvu, spraigu iekšēju dzīvi, un kūtrākos no mums tāds nemiers pat kaitināja, jo vajadzēja pastāvīgi afromāties tādā kā trauksmes stāvoklī.

Reiz teātrī līdzās parastajam ziņojumu un pavēļu dēlim radās vēl viens ar nosaukumu «Vai tu to zini?». Pie tā ar aktīvu aktrises Z. Dekšņas palīdzību parādījās raksti par nozīmīgiem politiskās un mākslas dzīves notikumiem, interesantākie materiāli no žurnāla «Teatr», dažādi teātra problēmu iztirzājumi. Ikvienu mūsu pirmizrādi bagātināja foajē izstādītie stendi. Tajos bija raksti, kuros aktieri stāstīja par savu darbu pie lomas, režisore, dekorators un citi teātra darbinieki — par izrādes tapšanu. Mēs gatavojām literārus vakarus, kas bija veltīti Gorkija, Puškina, Gogoļa daiļradei, uzstājamies skolās un paši bijām gan lektori, gan fragmentu izpildītāji.

Režisore sacīja, ka māksliniekam jāprot dzīvē un cilvēkos saskatīt jauno, tvert sabiedriskās dzīves norises un aktiera uzdevums ir izprast un atklāt jaunā perspektīvu. Lai to spētu īstenot, aktierim ne tikai jāmetas dzīves drūzmā, bet arī jābūt teorētiski izglītotam, tāpēc jāmacās. Tagad nevienu vairs nepārsteidz G. Tovstonogova, K. Irda, J. Miltiņa un citu režisoru prasība pēc gudra, izglīkota aktiera. Turpretim toreiz daudziem no mums Annas Lācis pamatotā prasība likās iedoma un pārspīlējums.

Pēc mēģinājumiem režisore mums lasīja lekcijas par teātra vēsturi, Staņislavska sistēmu, dramaturģijas problēmām, stāstīja, piemēram, par Šillera drāmu ciešo saīs-

tību ar autora sabiedriski politiskajiem uzskatiem (starp citu — «Laupītāji») ir viena no Annas Lācis nerealizētajām iecerēm), visu to saistot ar piemēriem no mūsu kolektīva un citu teātru prakses. Lai kolektīvs būtu sagatavots un varētu izteikt arī savas piezīmes, režisore iepazīstināja ar topošās izrādes koncepciju, paskaidroja, kāds ir izrādes uzdevums, ar kādiem mākslinieciskiem līdzekļiem un kādā žanrā izrāde tiks veidota (tehnoloģija ar ideoloģiju ir savstarpēji saistītas).

Otra režisora darbā Anna Lācis nejaucās, bet, ja nu izrāde «sašķobījās», tad devās talkā ar analīzi, palīdzot sagatavot A. Afinogenova lugas «Mašeņka» (rež. A. Tiņāns) un A. Šteina lugas «Tava personīgā lieta» (rež. T. Baboliņa) izrādes. Atceros arī lugas «Tēvocis Vaņa» (rež. P. Lūcis) mēģinājuma apspriedi, kurā pat «klusotoņu» piekritēji nenocietās un aizrādīja, ka aktieriem nevajadzētu Čehova tekstu runāt tādā aizkapa balsī. Anna Lācis sīki analizēja Čehova lugas «Tēvocis Vaņa» sižetu, notikumus, tēlus, un viņas uzstāšanās varēja kļūt par bagātu vielu aktieru pārdomām un darbam.

Pirmajos pēckara gados Anna Lācis bija viena no nedaudzajiem republikas režisoriem, kas presē runāja par sava teātra jauno aktieru darbu.¹ Mūsu teātrī un ārpus tā, dažādās teātra darbinieku sanāksmēs un konferencēs viņa pievērsa uzmanību trūkumiem teātru radošajā darbā un vēl neatrisinātām problēmām.

Sodien es saprotu Annas Lācis nemieru un neapmierinātību par to, ka vienmēr pietrūka laika radīt nevainojamas izrādes. Tagad es saprotu režisores safraukumu todien, kad pirmo reizi viņas acīs pamanīju asaras, jo tuvojās G. Nikolajevas lugas «Augstais vilnis» izrādes pieņemšana, bet uzvedums vēl neturējās kopā.

Režisores attieksme pret kritiku bija saprātīga, jo viņa

¹ Lācis A. Darbs ar teātra jaunatni. — «Karogs», 1951, № 9, 851. lpp.

meklēja tajā virzītājspēku. Visu bez ierunām Anna Lācis nepieņēma, un nereti varēja rasties iespaids, ka viņa kritiku neuzklausā. Īstenībā tā bija režisores patstāvība un pārliecība, ko viņa ticās ieaudzināt arī aktieros.

Anna Lācis arvien centās paplašināt aktieru daiļrades perspektīvu. Viņa bija pārliecināta, ka cilvēks iespēj vairāk, nekā attiecīgajā brīdī dara. Turklāt viņu tirdīja zinātkāre, azarts — kādas vēl neatklātas spējas šai cilvēkā mīt? Kolektīvam viņas izdarītā lomu sadale bieži vien šķita neizprotama, jo attiecībā uz to, ko ikviens no mums var spēlēt, mēs bijām ierasto priekšstatu varā. Tā, piemēram, aktrise Vilma Liepiņa bijušajā Jelgavas teātrī ar lieliem panākumiem bija tēlojusi koķetas sievietes un drāmas varones, te pēkšņi viņai iedala Otilijas lomu A. Upīša komēdijā «Ziņģu Ješkas uzvara»! Vēlāk aktrise par šo gadījumu Annai Lācis teica: «Lielu protestu manī izraisīja jūsu lomu sadalījums. Es — Otilija?! Pie tam jūsu kategoriskums — «es varu šo darbu iestudēt tikai tad, ja Otiliju spēlē Liepiņa». Bet es taču to nevaru, es izmīstīgi pretojos. Ikviens aktiera t. s. ampluā beidzot ir arī robeža! Laikam tīšuprāt gribat mani «iegāzt».» Taču izrādījās, ka režisorei taisnība, — Otilija kļuva par aktrises uzvaru, par pagriezieni viņas daiļrades biogrāfijā un pavēra viņai ceļu uz asa rakstura lomām.

To pašu var sacīt par aktieri K. Lorencu, kas no «gaišajiem zēniem» aizstaigāja līdz sarežģītiem raksturiem, par A. Martinsona, P. Muraškas, B. Priedīša aktiermeistarības daudzpusību. Annu Lācis ieinteresēja aktiera J. Mētras spējas, it īpaši pēc Osvalda lomas, kuru viņa vērtēja atzinīgi. Īsajā sadarbības laikā viņa cienīja latviešu vecākā aktiera R. Brīvmaņa disciplinētību, atbildības sajūtu, viņa reālistiski veidotos tēlus. Režisores tieksmi audzināt daudzpusīgu aktieri izjutu arī es. Man padevās meitenīgi tēli: Ļena A. Arbuzova lugā «Seši mīļi cilvēki», Helle-Malle A. Jākobsona «Trīs kapteiņos», Dace A. Brodeles lugā «Dace meklē laimi». Un režisore bieži

mani kaitināja, teikdama, ka tie viegli tapuši, jo strādājošiem nemaz netiku raudājusi. Bet, kad pēc piemīlīgajām meitenēm viņa man uzticēja sarežģītākus raksturus — Hedru H. Ibsena «Hedā Gablerē» (režisors Bernhards Reihs), Ludmilu S. Mihalkovu «Zaudētajā mājā», Orsīno G. Lesinga «Emīlijā Galoti», Maiju J. Raiņa traģēdijā «Mīla stiprāka par nāvi», — es varēju pārliecināties par savām asaru potencēm.

Mēģinājumos režisore izvēlējās dažādu stratēģiju. Psiholoģiski komplicētākām lugām tika atvēlēts ilgāks galda periods. Aktrise V. Liepiņa atceras, ka Ibsena lugas «Spoki» analīze paņēmusi lielāko daļu mēģinājumu. «Tika uzdoti visdažādākie jautājumi, sarežģīti un mērķtiecīgi, kas lika nemitīgi domāt un uzkrāt tēla iekšējās pasaules bagāžu. Pēc šāda darba izkristalizējās Alvinga kundzes tēla kodols.»

Bet vispār Anna Lācis nemēdza ilgi sēdēt pie galda, jo tad aktieri kļuva pasīvi, inerti. Dažkārt, noskaidrojuši attiecīgos apstākļus, konfliktu, raksturu, aktieri tūlīt sāka darboties telpā. Arī šoreiz izmantošu V. Liepiņas stāstījumu par A. Upīša komēdijas «Ziņģu Ješkas uzvara» mēģinājumu: «Pati darba metode bija atkal jauna. Izlasījām lugu un tūlīt aranžējām ar visiem rekvizītiem, dekorāciju detaļām, kostīmos. Es paklausīgi izpildīju visu, ko režisore lika man darīt. Pirmā cēliena dialogā ar Salmieni trenkāju vistas, izžāvu veļu, slaucīju un kārtāju istabu, bet iekšēji protestēju — sak, kam tas viss? Atkārtot un atkārtot... Mugura sāp, rokas sāp, sviedri līst... Tiklīdz gribu atpūsties, dzirdu režisores norādījumu, ka cāļi čivina, vistas atkal dobēs... Elsoju, izmisusi sacīju, ka nevaru vairs parunāt. Pēkšņi atskan Annas Lācis līksmais sauciens no zāles: «Grūti, ko? Vai tagad saprotat, kāpēc Otīlija akli sapņo par laimīgu dzīvi Klūgās un tik alkatīgi cīnās par šo mērķi?» — «Saprotu,» es elso-dama atbildēju. Pēc tam sapratu, ka šis sviedrainais mēģinājums nebija nejaušība, bet režisores gudrība.»

Anna Lācis atceras, ka pēc pirmizrādes Vilma Liepiņa paspiedusi viņai roku un sacījusi: «Esmu jūsu draugs.»

Bet dažreiz jau pēc ģenerālmēģinājuma (piemēram, iestudējot Raiņa traģēdiju «Mīla stiprāka par nāvi») Anna Lācis sapulcināja ansambli atkal pie galda, lai rūpīgi izdarītu nepieciešamos labojumus un vēlreiz uzmanīgi pārlasītu lugu.

Viņa mēģināja emocionāli, aizrautīgi un nervozi. Pats noslēpumainākais mākslinieka daiļradē ir «zemapziņas sprādziens», kad pēkšņi apzinīgā darba rezultātā rodas kvalitatīvi jauns cilvēks — tēls. Mēģinājumi ir interesantākais un sarežģītākais darba posms, kurā režisors kopā ar aktieri mērķtiecīgi gatavojas šim «sprādzienam». Mēģinājumu gaitā Anna Lācis aktieri rosināja darboties aktīvi, uzreiz mesties attiecīgajos apstākļos, pārspīlēt. Viņai patika improvizēt. Improvizācija aktieri aktivizēja (vajadzēja uzmanīgi vērot partneri, jo viņa rīcību nevarēja paredzēt), rosināja tvert dzīvi dotajos apstākļos kopumā, dzīvojot tajos ne tikai vienā plānā, bet vairākos uzreiz. Tiklīdz aktierim kāds dialogs nepadevās vai viņš runāja saturam garām, Anna Lācis steidzās uz skatuves, lai parādītu, kā darbībā jāatrisina skatuviskais uzdevums.

Darba karstumā Anna Lācis impulsīvi reaģēja, ātri iedegās dusmās (tikpat ātri tās norima) vai priekā, ja aktierim kas izdevās. Darbā iekarsusi, režisore vārdus nemeklēja, un mēs bieži dzirdējām šaustošas replikas, kas pafiesībā tomēr virzīja uz mērķi. Nāk prātā Ostrovska lugas «Mežs» mēģinājumā sacītais: «Priedīt, neaizmirstiet šajā ainā sadalīties etapos!» Pēc tam kolēģi B. Priedīti vēl ilgi «dalīja etapos». Ļoti bieži asās replikas trāpīja mani, lai es pārvarētu kautrību un pasivītāti. Kad tēls nedeavās rokā, es raudāju, un šajās reizēs režisore man likās pārspīlēti prasīga un barga.

Mēģinājumu skaits allaž bija par mazu un pirmizrāde — vienmēr par tuvu. Režisore kļuva nepacietīga, divkārt prasīga.

Jau vairākas reizes mēģinājām A. Brodeles lugas «Dace meklē laimi» kantora ainu. Dace dievina modes. Dabūjusi ārzemju modes žurnālus, viņa lielā aizgrābtībā izklāj tos uz rakstāmgalda, bet zemē nokrīt uz galda stūra sakrautās mapes. Taču man vēl ne reizi nebija izdevies tās nogrūst. Es neizturēju un uzbudinājumā iesaucos: «Lūdzu, nāciet un parādiet, kā tas jādarā!» Režisori tāda nekaunība pārsteidza, viņa sadusmojās, uzskrēja uz skatuves un parādīja, kā ar vienu vēzienu var nogrūst šo kaudzi.

Protams, izšķiroša nozīme bija aktiera meistarībai. Mēs ne vienmēr sasniedzām režisores prasīto nepieciešamo pakāpi. Aktieris A. Martinsons Makenedija tēla veidošanā (A. Jākobsona lugā «Šakāļi») palīdzēja sev ar pārspīlētu grimu, H. Aigars Heilā (Raīņa traģēdijā «Mīla stiprāka par nāvi») svārstījās galējībās — bija vai nu pārlieku rupjš, vai sentimentāls; arī es dažā labā tēla sarežģītību atklāju vienpusīgi.

Bet, kad radošās mokās darbs bija paveicies, Annai Lācis netrūka laba, uzmundrinoša vārda. Tad aizmirsās sarūgtinājums, pazuda sapņkums un mēs nevarējām neatzīt viņas prasīguma un neatlaidības nepieciešamību. Tādās reizēs kolektīvā mēdza jokot, ka mūsu «mammai» izrāde atkal izdevusies viņas īpatnējā «griezienā».

Annas Lācis savdabīgā tēlu uztvere un uzvedumu iecere bija likumsakarīga, jo tā izrietēja no režisores pārliecības, viņas principiem teātra mākslā. Režisore aizstāvēja aktīvu, iedarbīgu teātra mākslu, viņa ticās pēc tā, lai skatītājs izrādes laikā ne tikai pārdzīvotu uz skatuves notiekošo, bet arī lai, atstājot teātra zāli, cilvēkam rastos vajadzība redzēto pārdomāt un izdarīt secinājumus. Viņa necieta standartu, pseidoskaistumu un sentimentu ne dzīvē, ne mākslā; necieta mīļus, nogludinātus tēlus, no kuriem iztvaicēta tēla sarežģītība, pretrunas un kuri atgādina «portretus bez galvām» (A. Upīts). Pēc Annas Lācis domām, skatuves tēla viengabalainība un



Skats no E. Grīna «Vējš no dienvidiem» izrādes. Pāvo — R. Brīvmanis, Elza — A. Salduma, Lauris — K. Lorencs, meitene — O. Kaija, Einari — P. Muraška



Skats no A. Makajonoka «Atvainojiet, lūdzami!» izrādes. Moškins — K. Lorencs, Kaļiberovs — B. Priedītis



Skats no Thai-Djan-Čuna «Dienvidos no 38. paralēles» izrādes. Harijs Spelmans — Ž. Vīnkals, Pak Tars — B. Priedītis, Džonsons — U. Koškins



Skats no V. Lāča «Uz jauno krastu» izrādes. Ludis — V. Ferģis, Bruno — Z. Misiņš, Anna — M. Adamova, Mārcis — K. Lorencs

harmonija sasniedzama prasmīgā viņa iekšējo pretrunu saliedējumā. Lugas notikumi, konflikts, tēli un to rīcība viņas izrādēs bija ārkārtīgi saasināti, lai jo skaidrāk un iedarbīgāk tos uztvertu skatītājs.

Atceros, ka A. Ostrovska lugas «Mežs» iestudēšanas sākumā, analizējot Aksjušas tēlu, režisore pievērsa uzmanību tam, ka visā tēlu sistēmā Aksjušai ir principiāla nozīme. Viņa ir godīgs, estētiski attīstīts cilvēks, un šīs «pakļāvīgās» meitenes raksturīgākā īpašība ir viņas «nepakļāvība». Par tēla vadmotīvu kļuva skatā ar Bulanovu izteiktā Aksjušas doma: «Es esmu tāds pats cilvēks kā jūs.» Izrādē vajadzēja skaidri atklāties viņas cilvēciskajai cieņai, lepnumam un neatkarībai, it sevišķi ainā, kurā muižniece Gurmižska paziņo Aksjušai savu nodomu — izprecināt meiteni Bulanovam. Sprototams, ka Ostrovska Aksjuša nevarēja brīvi un atklāti protestēt: es stāvēju Gurmižskas priekšā, dūres savilkusi, pilna aizturēta protesta. Režisore manu uzdevumu vēl sarežģīja un bagātināja ar to, ka šajā epizodē skatītājiem vajadzēja sajust Aksjušas iekšējo uguni, vajadzēja radīt iespaidu, ka fieši viņa ir tā drāmas aktrise, kuru aktieris Neščaštļivcevs visu mūžu meklējis. Tā nebija tikai atsevišķa tēla raksturīga iezīme. Tā bija nepieciešama izrādes virsuzdevumam, proti, lai parādītu, ka cilvēkus ar tīstām, dziļām jūtām un humānistiskām idejām nevar uzvarēt. Šāds traktējums atšķīrās no samērā plaši izplatītā variantā, pēc kura Aksjušu atveidoja kā lirisku, pasīvu meiteni, kura cieš no Gurmižskas spaidiem un kā putns šitas sprostā, alkdama laimes. Valmieras teātrī Aksjuša bija dzīvespriecīga, gribā mērķtiecīga, bez melodramatisma, kaut arī dziļi liriska savā mīlestībā.

Pēc izrādes kāds kritiķis, vērtēdams manu Aksjušu, iesaucās, ka viņa līdzinoties gandrīz vai komjaunietei. Acīm redzot, viņš bija šā ierastā variantā piekritējs. Bet es to uztvēru kā komplimentu, — tātad Aksjušas darbīgais, nepakļāvīgais gars izrādē bija sajūsts.

Dažreiz autora aprakstīto cilvēku aktieris uztver jau mēģinājumu sākumā, citreiz tam pieklūst izrādēs, bet nereti redzam māksliniekus darbojamies uz skatuves patiesi, ticami un tomēr — tēla nav. Ne vienmēr tik vienkārši ir izskaidrojami cēloņi, kāpēc nav notikusi iekšējā pārveidošanās. Pirmais priekšstats par tēlu arvien ir viliņš, daudzsološs, bet ne vienmēr vēlāk attaisnojas. V. Lāča romāna «Uz jauno krastu» dramatisējumā Annu Pacepli lomas pirmajā pusē es uztvēru kā dzīves grūtību nomocītu meiteni. Taču režisore skaidroja, ka dzīves grūtības Annu nesalauž un viņas raksturu neiedragā, tieši otrādi — mazajā Aņķī briest protests pret neīstību. Tēla evolūcija virzījās no stihiskiem, nemērķtiecīgiem sašutuma izpaudumiem uz apzinātu rīcību. Pirmajā tikšanās brīdī ar saimnieka dēlu Aivaru savu naidīgo attieksmi es izteicu klusēdama. Sūrumu ainā, kad jaunie fašisti nīrgājas par Aņķi, es visādi protestēju — rāvos ārā varmākām no rokām, lēcu augšā no krēsla, kurā viņi mani bija nogrūduši, splāvu sejā. Un tikai tad, kad apcietināja taisnīgo, cēlsirdīgo Artūru un Regutu, kuri mani bija izglābuši no šiem huligāniem, es, Aņķis, droši un kategoriski pirmo reizi atteicos izpildīt ienīstā pusbrāļa Bruno pavēli.

Lugas gaitā Anna Paceple rod sev vietu dzīves jaunajā krastā. Bet lomas pirmajā pusē viņu var dēvēt par divdesmitā gadsimta latviešu Aksjušu. Šāds tēla traktējums, izrādās, bija mākslinieciski pārliecinošs un ietekmīgs. Arī kritika to ievēroja: «... gribas atzīmēt režisores Annas Lācis lielu radošu uzvaru. Viņa daudz un neatlaidīgi strādājusi ar aktieriem, lai pēc iespējas pilnīgāku panāktu lugas idejiskā satura atklāsmi. No četrām galvenajām personām (Jānis Līdums, Ilze, Aivars, Anna) īpaša uzmanība tikusi pievērsta Annas tēla padziļinātai atklāsmei (aktrise M. Adamova).»¹

¹ Литвинова Н. Театр имени Леона Паэгле в Риге. — «Советская молодежь», 1955, 7 дек.

Tajos gados teātri nereti izturējās nevērīgi pret dramaturģiskā sacerējuma žanru; arī dramaturgi paši savus darbus bieži nosauca par lugām, tuvāk neprecizējot žanru. Anna Lācis dramaturga darbā vienmēr meklēja žanra iezīmes un uz skatuves tās saasināja. Viņa vairījās skatītāju tikai pasmīdināt, tāpēc, piemēram, A. Upīša komēdijas «Ziņģu Ješkas uzvara» uzvedumā politiskā satīra tika akcentēta ar īpašiem teatrāliem izteiksmes līdzekļiem (bufonāde, farsam raksturīgas mizanscēnas u. c.). Tāpat ar satīrisku sabiezinājumu izrādījām Ostrovska lugu «Mežs», Gogoļa komēdiju «Revidents», kurās dramaturgi nesaudzīgi šausta sava laika netikumus.

Žanru Anna Lācis neuzskatīja par kaut ko sastingušu, vienveidīgu un nemainīgu. Tā, piemēram, K. Goldoni komēdijas «Divu kungu kalps» izrādē viņa iekļāva arī drāmas žanra elementus. Varones Beatričes raksturā mēs meklējām ne tikai komiskas iezīmes vien. Mūsu traktējumā viņa bija patiesa, brīvību mīloša renesanses laikmeta sieviete, un Beatričes monologs par bojā gājušo mīļoto Florindo, kuru es runāju mūzikas pavadījumā, bija pilns dramatisma. Šai pašā komēdijā Trufaldīno parasti spēlēja kā graciozu arlekīnu ar tam atbilstošu kostīmu. Bet aktiera A. Martinsona tēlotā Trufaldīno sociālā izcelšanās bija nepārprotama — pašapzinīgs plebejs, un diviem kungiem viņš kalpoja nepieciešamības dēļ. Taču tas viņu nētraucēja būt dzīvespriecīgam, veiklam, viltīgam, kaut arī nostrādājies viņš bija vaiga sviedros. A. Martinsona radītajā tēlā bija jūtama tautas gudrība, un Trufaldīno aktieris tēloja tautas teātra tradīciju garā. Arī aktiera kostīms bija vienkāršs, šūts no rupjas maīsa drānas.

Satīriskā pieskaņa mūsu uzvedumā bija populārajai E. Skriba komēdijai ar saistošu intrigu un sižetu — «Glāze ūdens». Citākus, nekā pavirši izlasot lugu, mēs ieraudzījām Bolinbroka un karalienes Annas tēlus. Pazīstamajā Bolinbroka tīrādē, kas vērsta pret militāro kliķi, aktieris A. Martinsons uzsvēra Bolinbroka liekulību, viņa

savtīgos nolūkus, jo tajos apstākļos bija visai izdevīgi nostāties pret militārismu. Bet, kas zina, varbūt mūsu Bolinbroks kā nākošais premjerministrs pats uzsāks karu...

Karaliene Anna M. Jaunarājas tēlojumā atklājās ļauna, kaprīza un sīkmanīga. Viņa neveikli mīņājās, klupa un pinās savā tērpā, visu laiku mielojās ar kaut kādiem kārumiem, cepumiem vai konfektēm. Šī karaliene bija iedomājusies, ka prot valdīt un ir valdniece, bet īstenībā viņa bija rotaļlieta hercogienes Malboro rokās. Saturs, kas izteikts Ebigeilas frāzē: «Ne viņa ir karaliene, bet tā otra,» — pilnām tika atklāts Valmieras teātra izrādē.

H. Ibsena drāmas «Spoki» un Thai-Djan-Čuna lugas «Dienvidos no 38. paralēles» izrādes pacēlās līdz liela mēroga traģēdijām, bet tas režisori netraucēja, piemēram, «Spokos», dažus skatus un dialogus — Engstrana un Mandersa, Mandersa un Regīnas — atklāt satīras līdzekļiem. J. Raiņa traģēdijas «Mīla stiprāka par nāvi» uzvedumā Maijas traģiskā bojā eja pārliecinoši atklāja patiesības uzvaru un kļuva par optimisma avotu.

Lugas saturu Anna Lācis centās ietvert mākslinieciski izteiksmīgā, konkrētā formā, bet viņas dotā literārā materiāla interpretācija arvien bija saistīta ar dziļu darba satura atklāsmi, ko režisore vienmēr uzskatīja par galveno. Anna Lācis tiecās atklāt lugas teksta maksimālo saturu. Viņa balstījās uz progresīvās teātra kultūras sasniegumiem, it īpaši uz Staņislavska mācību, kura parādīja zemteksta jēgu. Frāzes veidošanā viņa centās panākt no aktiera tādu skaidrību un izteiksmes precizitāti, kas izsmeltu autora doto saturu.

Leona Paegles Valmieras drāmas teātrī uzvestā V. Lāča «Uz jauno krastu» dramatizējuma otrajā ainā Anna Paceple ar dārznieku Langstiņu pārmij dažus teikumus:

Langstiņš (uznāk ar kurvi). Te nu būs, meitiņ. Es tev ieliku puķu dēstus arī. Iestādi savā puķu dobē!

Anna. Paldies, Langstiņtēv! Puķu dobes mums nav. Pamāte neļauj. Iestādīšu tās uz mātes kapa.

Abu saruna ir visai ikdienišķa. Bet mums ar režisori frāzē «Iestādīšu tās uz mātes kapa» izdevās ne tikai koncentrēt Annas sūro dzīvi, bet arī atklāt viņas dvēseles būtību, cilvēciskumu, kas piemīt ļaudīm «jaunajā dzīves krastā».

Anna Lācis zemtekstus nefetišizēja, bet meklēja tos saistībā ar izrādes mērķi.

Iespējams, ka režisore darbā ar mums, aktieriem, lietoja tagad pazīstamo Bertolta Brehta «Gestisch»; par to Anna Lācis apcerējumā «Dzejas teatralizācijas problēmas» izteikusies: «Brehtiskajam «gestus» nav nekāda sakara ar žestikulāciju. Brehts izmanto nevis vācu, bet latīņu vārdu «gestus», kas nozīmē — «panākums, darbs, kustība, darbība». Brehts rakstīja: «Ar vārdu «gestus» nevajag saprast žestikulāciju; runa nav par roku akcentējošo vai paskaidrojošo darbību, bet par uzvedību kopumā. Aktīva (gestisch) ir teksta valoda, ja tā balstās uz darbību, parāda noteikto runātāja pozīciju, kurā ietverta arī viņa attieksme pret otru cilvēku. Izteiciens «Izrauj aci, ja tā tevi kaitina» būs mazāk iedarbīgs nekā izteiciens «Ja tava acs tev kaitina, izrauj to». Pēdējā vispirms tiek minēta acs, un tad frāzes pirmā puse ietver sevī kāda pieņēmuma noteiktu izpausmi, bet kā uzbrukums, kā atrisinātājs moments izskan frāzes otrā puse.» (B. Brecht, Schriften zum Theater.)¹

Annai Lācis piemita tendence vērst lugu plašumā, pabīdīt tās horizontu tālāk, lai izrādē ieplūstu dzīves elpa. A. Jākobsona lugas «Trīs kapteiņi» iestudējumā viņai likās nepieciešami radīt aiz skatuves ostas atmosfēru, lai darbība uz skatuves būtu ar to saistīta, lai ikvienā epizodē ienāktu ārpasaule. Sākumā ostas darbi ritēja arit-

¹ Dzejas diena. R., 1967, 261.—262. lpp.

miski — aiz skatuves šad un tad bija dzirdami cilvēku izsaučieni, kļāigāšana, paretam varēja saklausīt velkonīšu svilpienus un kuģu motoru rūkoņu. Kad pēdējā cēlienā cilvēku dzīves iekšējais ritms pulsēja unisonā ar ostas darba ritmu, atbilstoši tam atskanēja priecīga cilvēku sasaukšanās, jauniešu dziedātas jautras matrožu dziesmiņas, ko akomponēja traleru un lielāku kuģu svilpieni un motoru pukšķi. Darba atmosfēra bija ne tikai izrādes fons, bet organiska visas izrādes ritma sastāvdaļa. Arī S. Mihalkova lugas «Zaudētā māja» izrādē darbībā uz skatuves pa atvērto balkonu iejaucās pilsētas dzīves ritms ar vakara atmosfēru un automašīnu tauru signāliem. Annai Lācis nepatika neitrālas kulisēs, aiz tām vajadzēja ritēt dzīvei, kas papildinātu uz skatuves notiekošo.

Cenšanās paplašināt lugas apvārsni izpaudās arī Anas Lācis iestudējumu dekorācijās. Pirmo izrāžu dekoratīvo noformējumu veidoja mākslinieks A. Punka. Anna Lācis viņu allaž piemin kā smalku un inteligentu mākslinieku (pēc dažiem teātrī nostrādātiem gadiem viņš turpināja strādāt par zīmēšanas skolotāju). Turpmāk par Valmieras teātra scenogrāfu strādāja mākslinieks R. Pīlādzis. Anna Lācis un Rūdolfs Pīlādzis — divi pilnīgi atšķirīgu uzskatu mākslinieki, un tas viņu abu radošo sadarbību neveicināja. Taču tais gadījumos, kad režisore pārliecināja dekoratoru, izrādēs tika sasniegts vēlamais. V. Lāča «Ciems pie jūras» izrādē (mākslinieks R. Pīlādzis) pāri skatuvei bija pārvilkts zvejnieku tīkls, mainījās tikai detaļas darbības vietu apzīmēšanai. Caur tīkliem — zvejnieku darba simbolu — bija saklausāma jūras šalkoņa, darbības gaitā redzēja iedegamies Kremļa zvaigzņi.

Īpašu vērību režisore pievērsa tautas vai masu skačiem, izstrādājot tos sevišķi rūpīgi un prasot disciplīnu un radošu attieksmi no aktieriem, kas piedalījās šais skačos.



A. Upīša «Ziņu Ješkas uzvara». Izrādes dekorācija (mākslinieks R. Pīlādzis)

«Trīs kapteiņu» izrādes celtnieku sapulces ainā dramaturga ieskicētos tēlus (jumiķis, mūrnieks un galdnieks) režisore pārvērta par konkrētiem, individualizētiem raksturiem ar atšķirīgu attieksmi pret darbu un cilvēkiem. Atklājās viņu sadursmes un strīdi. Sākumā sapulces gaita bija haotiska. Bet kapteiņa Kotkasa iejaukšanās, viņa «logos» šo haosu organizēja — cilvēku stihiskā enerģija un tieksmes tika ievirzītas vēlamā gultnē. Sapulcē no-skaidrojās cilvēku darba jēga un kopīgās intereses.

A. Brodeles lugas «Dedzīgās sirdis» sapulces skats, kurā Laimu apvairo kaitnieciskā darbībā, mūsu izrādē kļuva par vienu no galvenajām ainām tāpēc, ka komjau-niešu grupa dedzīgi aizstāvēja Laimu un viņu aktīvā at-tieksme virzīja lugas darbību un krasi iezīmēja pagrie-zienu darbības personu likteņos.

Tai laikā sapulču un ražošanas ainas teātri parasti uzskatīja par skatuviski neinteresantām un garlaicīgām



A. Upīša «Ziņģu Ješkas uzvara». Izrādes fināls

(bija lugas, kurās tās bija vāji uzrakstītas). Bet, ja šādās ainās atklājās cilvēku raksturi, ja te skatītāji dziļāk un pareizāk izprata attēlotā notikuma jēgu, tad sapulcēm uz skatuves nebija garāmslīdoša nozīme, tad šādi skati kļuva par padomju dzīves izpratnes veidotājiem.

Teātru praksē nereti sastopamies ar nejaušām mizanscēnām, kam nav dziļākas jēgas un nozīmes un kas paredzētas galvenokārt tādēļ, lai pārtrauktu izrādē nevēlamo statiskumu. Dažreiz tās ir skulpturāli veidotas grupas, kas nekādu noteiktu domu neizraisa, citkārt to nolūks ir atspoguļot tikai tēla psihisko stāvokli.

Anna Lācis ar mizanscēnu palīdzību centās rast domai telpisku izteiksmi. Mizanscēna tika saistīta ar dekorāciju, skatuves laukumu sadali. Režisore uzskatīja, ka tā ir tikpat svarīga kā darbīgais vārds, dialogs un izrādes idejiskā virzība. Mūsu uzvedumos režisore tiecās veidot mizanscēnas, kas atklātu un pasvītrotu lugā doto

notikumu, tēlu savstarpējo attieksmju, kā arī tēlu rīcības svarīgumu.

No pirmā viņas iestudējuma — A. Brodeles lugas «Skolotājs Straume» — atceros ainu, kurā vecais skolotājs Straume (A. Titāns) norauj savu mēteli un pavēl to uzvilkt avārijā izmirkušajam Emīlam Grīvam (K. Lorencs). Šajā mizanscēnā atklājās psiholoģisks pavērsiens, uzskatu maiņa skolotāja Straumes domāšanā, ko ietekmējusi jaunā padomju skolotāja Grīvas rīcība. Pārlasot A. Brodeles lugu «Skolotājs Straume», izrādās, ka autore Straumes tēla lūzuma momentu iezīmē tieši šai avārijas ainā un tieši tādā veidā. Tātad man atmiņā palicis viens no izrādes galvenajiem skatiem. Tā ir t. s. dramaturģiskā mizanscēna, kas uzskatāmā veidā uz skatuves izskaidro tēla attīstības virzību, tā uzskatu maiņu. Ir svarīgi, lai skatītājs šādas dramaturģiskas mizanscēnas atcerētos, jo tas dod iespēju vēlreiz izdzīvot lugā notikušo un uztvert to jauno, kas skatītāja acu priekšā notiek ar lugas varoņiem. Šādi izprastas mizanscēnas ir viens no Annas Lācis daiļrades metodes elementiem.

A. Makajonoka lugas «Atvainojiet, lūdzami!» izrādē Moškina (sagādes daļas darbinieks) un Kaliberova (atbildīgs rajona darbinieks) blēdīgais darījums pēc režisores ieceres notika, spēlējot novusu. Moškins (K. Lorencs) it kā starp citu izsaka Kaliberovam (B. Priedītis) savu negodīgo priekšlikumu — panākt gaudu plāna izpildi ar krāpšanu —, graciozi pagrūžot kauliņu un koncentrēti vērojot Kaliberova reakciju. Kaliberovs par šādu priekšlikumu izliekas sašutis un nikni pagrūž kauliņu. Duets beidzas harmoniski — darījums noslēgts. Šādi «maskēta» mizanscēna pilnīgi atbilda tās saturam — noziedzīgas rīcības slēpšanai.

Bieži mizanscēnas tika izvērstas epizodēs, kurās psihofiziskām un lakoniskām darbībām uzvedumā bija gan drīz vai simboliska nozīme. V. Lāča romāna «Ciems pie jūras» dramatisējuma izrādē Mīces Knospiņas tēla pār-

veidošanās notika skatītāju acu priekšā. Aktrises V. Liepiņas tēlotā Mīce sasprindzināti raugās spogulī un atskārst, ka dzīve nodzīvota veltīgi. Ar dažām straujām kustībām viņa demontē savu lelles seju — norauj liekās skropstas, matu cirtas, ar vienu rokas vēzienu notrauc kosmētiku. Īsu brīdi viņa pazūd viņpus aizslietņa, un, kad parādās ar lakatiņu galvā, mūsu priekšā ir cits — fiziski un garīgi pārveidojies cilvēks. Vienkārša, skatienam aptverama mizanscēna.

E. Grīna lugā «Vējš no dienvidiem» somu zemnieks Einari (P. Muraška) darbības gaitā izprot sociālo netaisnību. Kad saimnieks Kurkimeki (V. Rubenis), kā allaž, izrīko savu zemnieku, Einari, ne vārda nebildis, apgāž darba ratus. Šāda protesta izpausme mūsu izrādē ieguva simbolisku raksturu — šie rati nozīmēja Einari vergošanu saimniekam, un nu viņš šīs važas nometa.

Par daudzām Annas Lācis radītām mizanscēnām var sacīt ar Maskavas Dailes teātra režisora N. Gorčakova vārdiem, kurus viņš attiecinājis uz minēto izrādi: «Lieliskas mizanscēnas nostiprina skatītāja apziņā lugas galvenos momentus.»¹

Kad es 1969. gadā Rīgā skatījos Rostokas vācu teātra viesizrādi — P. Veisa lugu «Dziesma par Luzitānijas biedēkli», aina, kurā aktieris attēloja bēgšanu, skrienot uz vietas (aktieris to paveica mākslinieciski augstā līmenī), atsauc man atmiņā nosacītu mizanscēnu L. Paegles lugas «Runga, iz maisa!» izrādē Valmieras teātrī. Lugas varonis Cīrulis (E. Sukurs) steidzās atbrīvot bārenīti Cielaviņu, bet ceļā viņam bija jāpārvar dažādi šķēršļi (jāpalīdz nelaimē nonākušajiem Kamenei, Ērglim, Zemes vēzītīm, Valgmei). Aktieris skrēja pa apli, un ceļā viņam stājās minētie «kavēkļi». Aktiera skrējiena bija sportisks un ritmizēts. Ar katra kavēkļa pārvarēšanu skrējiena dinamika pieauga, jo kavēties nedrīkstēja ne mirkli.

¹ Горчаков Н. На верном пути. — «Театр», 1949, № 9, с. 23.

Laikam to atcerējos tāpēc, ka princips, pieeja satura atklāsmei abās minētajās izrādēs ir visai līdzīga. Tolaik mūsu teātru praksē šādas nosacītas mizanscēnas bija reti parādība, bet A. Lācis jau tad tās pielietoja.

H. Ibsena «Spokos» starp Alvinga kundzi un Mandersu notiek svarīgs strīds, kurā uzskatāmi atklājas abu dažādie pasaules uzskati. Strīds izvēršas par tik nozīmīgu problēmu, ka skar ne tikai šos divus cilvēkus, bet daudz plašāku jaužu loku. Tāpēc režisorei radās jautājums, kā parādīt uz skatuves šī strīda lielo nozīmi. Anna Lācis ignorēja tās istabas ietvarus, kurā strīds notika, un lomu tēlotāji runāja tā, it kā atrastos uz tribīnes. Par tribīni noderēja kāpnes, uz kurām gan Alvinga kundze (V. Liepiņa), gan Manderss (Ē. Mercs) pārmaiņus nostājās. Pirmais cēlienā uz tām atradās Manderss un izteica Alvingai apvainojumus, bet otrajā cēlienā uz tām kāpa Alvinga, lai «vīlīti pa vīlītei» atmaskotu mācītāju. Šāda mizanscēnai bija ass, publicistisks raksturs.

Skaudri satīrisku nokrāsu ieguva mizanscēna, kurā respektablais Manderss un blēdīgais Engstrans kļuva nešķirami sabiedrotie un plecu pie pleca atstāja skatuvi.

Par izrādes fināla mizanscēnām Annai Lācis bija īpašs ieskaits. Viņa finālu izprata nevis kā kaut ko sastingušu, nobeigtu, bet saskatīja tajā darbības turpinājumu. No vienas puses — fināls ir lugas beigas, bet no otras — tas ir sākums kaut kam jaunam, tajā iezīmējas nākotnes perspektīva. Tāpēc fināla mizanscēnām, pēc viņas domām, jābūt aktīvām, dinamiskām, ar perspektīvu.¹ Tā kā bieži vien dramaturgi to neievēro, tad režisori iet autoram talkā un piedāvā savu fināla variantu.

Beidzoties lugas «Dienvidos no 38. paralēles» izrādei, partizāni pacēla uz rokām amerikāņu nogalināto korejiešu meiteni In Senu un, izplešot sarkanu drānu pār ska-

¹ Lācis A. Lugas fināls. — «Literatūra un Māksla», 1952, 17. aug., 5. lpp.; 31. aug., 5. lpp.

tuvi kā karogu, apņēmīgi virzījās uz proscēniju, tādā kārtā paužot aicinājumu turpināt cīņu. Dinamiskā gājienā grupa partizāņu devās uz skatuves aizmuguri — kalnos, kur tos gaidīja cīņa.

Lai iezīmētu Otīlijas tēla perspektīvu, respektīvi, viņas dzīves perspektīvas trūkumu, režisore lūdza Andreju Upīti pārveidot komēdijas «Ziņģu Ješkas uzvara» finālu. Saskaņā ar rakstnieka doto jauno variantu darbību uz skatuves sadalīja divās daļās — kamēr saimnieku galā saskandināja glāzes uz jaunā pāra veselību, tikmēr uz mazā lievenīša raudāja saimnieku patrenktā Otīlija, kas atkal bija iedzīta atpakaļ verdziskā darbā.

Anna Lācis piešķīra lielu nozīmi pareizi izvēlētai detaļai. Nevis detaļai kā izskaistinājumam, bet tādai, kas atklāj būtisko lugas notikumus, raksturīgāko cilvēka īpašību. Lakoniska, precīza detaļa spēj skaidri un konkrēti fiksēt noteiktus momentus tēla dzīvē uz skatuves, tā ir saistīta ar galveno izrādes ideju un dažreiz pārrauj monotonu darbību plūsmu. «Spoku» izrādes finālā, kad Osvaldu pieveic ārprāts, režisore izraudzīja zīmīgu detaļu: aktieris (J. Mētra), nepārtraukti atkārtojot vārdu «saule», zīmēja savā blociņā ripuli — sauli, tad noplēsa lapīņu un sniedza to mātei. Šāda mehāniski atkārtota kustība — zīmē, noplēš, sniedz, zīmē — vēl vairāk saasināja traģisko Osvalda dzīves finālu.

S. Mihalkova lugā «Zaudētā māja» profesors Lavrovs (A. Martinsons), pametis ģimeni, dzīvo kopā ar savu iemīļoto Ludmilu (M. Adamova). Izrādē uz profesora galda atradās Ludmilas fotogrāfija, bet uz krēsla — viņa dāvātais skaistais lakatiņš. Pie sava tēva Lavrova ierodas meita Oļa (M. Jaunarāja). Meitene ierauga uz galda svešas sievietes fotogrāfiju, tad jauno lakatiņu, un pirmajā mirklī Oļu pārņem ziņkāre, patika. Paņēmusi lakatiņu, viņa priecājas par to, bet tad atceras, kam tas pieder, un nosviež lakatiņu atpakaļ uz krēsla. Skatītājs redz, ka Oļa visu saprot, viņam caur šo lakatiņu atklājas meitenes

pārdzīvojums. Detaļa — lakatiņš — turpina darboties tālāk un izraisa veselu asociāciju kompleksu. Ainā, kurā Ludmila kopā ar profesoru pošas braucienam uz dienvidiem, viņai ap kaklu ir apsiets šis «apdzīvotais» lakatiņš. Bet, kad dialogā ar skolotāju Ludmila uzzina Lavrova dēla nesekmības cēloņus, viņa izlemj citādi. Runādama vārdus «es nebraukšu nekur», Ludmila lēni raisīja lakatiņu vaļā un noņēma no kakla. Šajā vienkāršajā fiziskajā kustībā atklājās dziļš saturs — izšķīrās Ludmilas turpmākā dzīve, jo viņa nolēma no Lavrova aiziet. Šai gadījumā ar detaļas palīdzību tika pavērts ieskats cilvēka mikropasaulē, izraisīta virkne asociāciju. Skatītājam vajadzēja iegaumēt un atcerēties šo mirkli, kad Ludmila atteicās no savas mīlestības.

Ar laiku izrāde cilvēka atmiņā pagaist, bet apziņā paliek kāda izrādes detaļa, kas rosina domāt par kādreiz redzēto. B. Brehtam ir dzejolis «Atmiņas par Mariju A.»: mīlestība sen pagājusi, aizmirsusies, bet detaļa — baltais mākonis, kas cieši saistīts ar varoņa mīlestību, nav aizmirsies.

Un arī skūpstu aizmirsīs sen būtu,
Ja mākonis turp nepeldējis šis.
To atceros un vienmēr atcerēšos,
Tas bija ļoti balts tur debesīs.¹

Ritmam režisores Annas Lācis uzvedumos bija izšķirīga nozīme. Vispirms viņai vajadzēja izjust dramaturģiskā materiāla ritmu, un tikai tad viņa varēja stāties pie darba. Attiecīgo ritmu izrāde iegūst tad, ja režisors izjūt un izprot lugā dotos apstākļus un atšķir svarīgos notikumus no mazāk nozīmīgiem. Izrādes ritms var pilnīgi saskanēt ar lugas ritmu, bet režisors var arī pastiprināt un mērķtiecīgāk izkārtot uzveduma ritmiskos akcentus. Ritmu nosaka lugas notikumu virzība, kustība laikā, katra

¹ Brehts B. Izlase. R., 1969, 20. lpp.

atsevišķa tēla kustība, visu tēlu savstarpējo attiecību ritms. Atrast šai kustībā likumsakarību nozīmē atrast ritma veselumu. Ja režisors jūt, kā lugā virzās dzīve — strauji, līčļoču, negaidītiem pavērsieniem —, tad izrādē rodas īpašs ritms.

Precīzs ritmiskais zīmējums bija «Spoku» izrādei. Vispirms ritma maiņu šai izrādē noteica vienota dekorācija (mākslinieks R. Pīlādzis), kurā skatuves telpa bija sadalīta vairākos laukumos. Daudzveidīga telpas izmantošana radīja iespēju ar darbībām, dialogiem, mizanscēnām šajos spēles sektoros panākt ritma maiņu. Šāds telpisks atrisinājums palīdzēja aptvert kopumā lugā attēloto dzīves virzību, kustību. Bez tam izrādes ritma kompozīciju noteica «Spoku» sižeta noskaidrošana: sākumā personas atrodas kopā zem viena jumta, bet lugas gaitā tās šķiras, un mājā paliek tikai Alvinga kundze ar dēlu Osvaldu. Anna Lācis izrādē akcentēja tos faktoros, kas satuvina Alvingu ar dēlu, un tos, kuri viņus šķir no pārējiem. Tādā kārtā notikumu grupējums un akcentējums piešķir izrādei piemītošo ritmu.

Ritms atkarīgs no izrādes kompozīcijas. Ideāli būtu, ja ikviena izrāde pulsētu savā ritmā. Katrā izrādē atrast savu atšķirīgu ritmu — pēc tā tiecās Anna Lācis.

Pēckara gados mūsu republikas skatītājs bija ļoti nevienāds, atšķirīgiem uzskatiem par dzīvi un mākslu. Anna Lācis saprata teātra politiskā un estētiskā uzdevuma sarežģītību. Vienā daļā cilvēku vajadzēja pārvarēt viņu iekšējo pretestību un attīstīt interesi arī par politiku, par sabiedriskās dzīves problēmām.

Daudzi cilvēki sensena ieraduma pēc vēra dievnama durvis, meklējot tajā mierinājumu un atbildes uz dažādiem sasāpējušiem un neatrisinātiem jautājumiem. Anna Lācis metās cīņā pret baznīcu un iekļāva repertuārā A. Upīša viencēlienu ciklu «Stāsti par mācītājiem».

Antirelīģiskie motīvi tika izvērsti arī Tirso de Molīnas komēdijā «Tikumīgā Marta», V. Lāča romānu «Uz jauno krastu» un «Ciems pie jūras» dramatisējumos un īpaši spēcīgi H. Ibsena drāmas «Spoki» izrādē.

Ar savām izrādēm Anna Lācis apzināti centās ieraut skatītāju dzīves problēmās. Valmieras teātris apkalpoja plašus republikas rajonus, iegriezās visattālākajos nostūros, kur dažkārt profesionāls teātris parādījās pirmo reizi. Mēs sapratām teātra misiju skatītāju audzināšanā, it īpaši to skatītāju, kuri gan vasaras tveicē, gan rudens vētrās un dubļos, gan ziemas salā cauri puteņiem un sniegiem mēroja kilometrus uz mūsu izrādēm.

Annas Lācis uzvedumi ārdīja «ceturto sienu» starp skatuvi un zāli un cilvēkos arvien izraisīja saviļņojumu, strīdus un diskusijas. Gadījās, ka, piemēram, pēc lugas «Atvainojiet, lūdzami!» izrādes skatītāji negāja projām, bet sāka dedzīgi pārrunāt sava kolhoza nebūšanas un darba stilu.

Anna Lācis lielu vērību veltīja skatītāju konferencēm. Sākumā skatītāji kautrējās runāt vai arī izteica piezīmes tikai par skatuves tehnisko apdari. Bija arī kuriozi gadījumi. Kāds skatītājs pēc «Spoku» izrādes neapmierināts izsaucās: «Kā tad tā, lugas nosaukums ir «Spoki», bet izrādē neviena spoka neredzēju?!» Vajadzēja apgūt speciālu taktiku, dažādus viltīgus paņēmienus, lai tikšanās ar skatītājiem dotu labus rezultātus. Režisore ierosināja, lai pēc izrādes konferencē piedalītos arī aktieri grimā un kostīmos. Skatītājs, ieraugot aktierus, atkal atcerēsies izrādes notikumus un tēlus, un tas palīdzēs viņam izteikties. Drīz vien skatītāji pierada pie konferencēm, kļuva aktīvāki un viņu aizrādījumi bija nozīmīgāki.

Skatītājs ne vienmēr bez ierunām pieņēma atsevišķus tēlus mūsu uzvedumos. Ibsena «Spoku» izrādē mācītāja Mandersa atmaskojošais asums izraisīja tādu skatītāju iebildumus, kuri vēl bija ierastu estētisku priekšstatu

ietekmē un simpatizēja reliģijai. Viņi vēlējās redzēt Mandersu kā bērnišķīgi naivu, neaizsargātu cilvēku, jo tādu šo tēlu uz skatuves palaikam rādīja. Valmieras teātrī Manderss bija elegants un pievilcīgs kungs, dažbrīd naivs un bērnišķīgs, taču viņa fanātiski un dogmatiski sludināto liekulīgo morāli izrāde atmaskoja nesaudzīgi.

Aizkustinoša, bet ne vienmēr pamatota šķita skatītāju kategoriskā vēlēšanās redzēt pozitīvos tēlus nevainojami pieklājīgus un nopietnus. Daudzi skatītāji gribēja, lai tēli, kuri uz skatuves pārstāv oficiālas personas vai atbildīgus darbiniekus, ievērotu pieklājības normas pēc vecu vecā «labā toņa» parauga, neievērojot mākslas tēla loģiku un individualitāti. Tāpēc lugas «Augstais vilnis» izrādē iebildumus izraisīja aina, kurā inženiere Natālija Dubko (M. Adamova), atradusi ilgi meklēto traktora avārijas cēloni, ļāvās atrādēja priekam. Daži skatītāji vēl nesaprata, ka naiva laimes izpausme nebūt nav pretrunā ar priekšzīmīga padomju cilvēka tēlu. Šķiet, sākums, bet ietver sevī problēmu, kā uz skatuves atklāt individuālus cilvēkus, nevis parādes rakstura portretus.

Pēdējās konferences atceros saturīgas — skatītāju spriedumi bija dziļāki un vairāk pamatoti. Kuldīgā pēc Lesinga traģēdijas «Emīlija Galoti» izrādes konferenci vadīja paši skatītāji zālē, aktīvi diskutējot par Prinča tēlu. Jāteic, ka kolhoznieki, lauku inteliģence lielākoties izrādes saprata dziļi un pareizi, uztverot arī sarežģītas filozofiskas problēmas.

Sākumā cilvēki nelabprāt nāca uz padomju lugu izrādēm, bet pamazām mēs ieguvām skatītāju uzticību. Satraukti un savīļnoti viņi skatījās tādas izrādes kā «Trīs kapteiņi», «Vējš no dienvidiem», «Zaudētā māja», «Augstais vilnis», «Dedzīgās sirdis», korejiešu autora «Dienvidos no 38. paralēles» un citas.

Anna Lācis arvien meklēja jaunus veidus, kā skatītāju attīstīt, padarīt gudrāku un prasīgāku. Reiz viņa mūsu parastos mēģinājumus pārcēla uz kolhoza klubu, kur

notika lugu «Savu bērnu māte» un «Dace meklē laimi» mēģinājumi.

Mums bija atklāti mēģinājumi, kuros piedalījās skolo-tāji un skolu jaunieši, un pēc mēģinājuma režisore un aktieri uzklaustīja viņu izteiktās domas. Tā bija Annas Lācis iniciatīva — organizēt regulāras Valmieras teātra viesizrādes Rīgā un iepazīstināt Rīgas pilsētas skatītājus ar teātra radošo dzīvi. Mūsu teātris pirmais pēc kara atsāka brīvdabas izrāžu tradīcijas ar Raiņa «Mīla stip-rāka par nāvi» uzvedumu Siguldas pilsdrupās 1956. gadā.

Ar šādām darba formām Anna Lācis gribēja attīstīt radošu skatītāju, kvalificētu spriedumos un prasībās. Viņa saprata, ka skatītāja problēma dziļi skar abpusē-jas — teātra un skatītāja intereses, skatuves mākslas attīstības perspektīvu.

II

No režisoriem, kas, izrādi veidojot, īpašu uzmanību pievērsuši dramaturģiskā materiāla analīzei, kā spilgtas, izcilas personības jāmin Vsevolods Meierholds, Ervīns Piskators, Bertolts Brehts. Vācijas Demokrātiskajā Repub-likā Brehta metode kļuvusi par tradīciju, un šodien to pārmanto dažādas režisoru paaudzes visā pasaulē. Mans nolūks nav identificēt Annu Lācis ar pieminētajām per-sonībām, nedz arī pielīdzināt režisores veikumu viņu darba rezultātiem. Es tikai uzsveru šo režisoru radnie-cību literārās vielas analīzes metodē.

Par «dramaturģiskās gruntēšanas» piemēru es izman-tošu J. Raiņa tragēdijas «Mīla stiprāka par nāvi» iestu-dējumu Annas Lācis režijā.

Tam, ka šis darbs parādījās Valmieras teātra reper-tuārā 1954./55. gada sezonā, pamatā ir vēsturiski, poli-tiski un morāli motīvi. Raiņa luga teātri nesaistīja tikai kā Turaidas Maijas mīlestības tragēdija. Laikā, kad pasaulē sāka aktivizēties jauna pasaules kara izraisītāji, cilvēkos

vajadzēja stimulēt naidu pret varmācību, aktīvu nostāju pret karu, audzināt cilvēkus, it īpaši jaunatni, saskaņā ar laikmeta morālajām prasībām, lai katrs izvēlētos cilvēka cienīgas pozīcijas. Šī ideja izrādē bija izšķirošā, tā noteica arī lugas teksta galīgo redakciju.

Raiņa traģēdija «Mīla stiprāka par nāvi», kurā izmantots tautas nostāsts par Turaidas rozi Maiju, ko 1620. gadā noslepkavojis poļu standartjunkturs Jakubovskis, patiesi ataino tā laika vēsturi, latviešu tautas apspiestību svešzemnieku jūgā. Redzam, kā karš posta ļaužu dzīvi, kropļo viņu morāli, kā cilvēku savstarpējās attiecībās ielaužas ciniskums, zvēriskums. Taču ne visi pakļaujas brutālajam spēkam un kara laika tikumiem. Ar Maijas tēlu Rainis parāda pretošanos varmācībai; pretspēku jūt arī traģēdijā attēlotajā tautā, kareivjos, kuri negrib karot.

Rainis rakstīja: «Maijas ikdienas cilvēks paceļas līdz varonībai, rādīdams, ka tautas pamatā ir visi augsti garīgi spēki, bet tikai bieži latentā, apslēptā stāvoklī. Ar šādu personu savā vēsturē mēs varētu lepoties.»¹

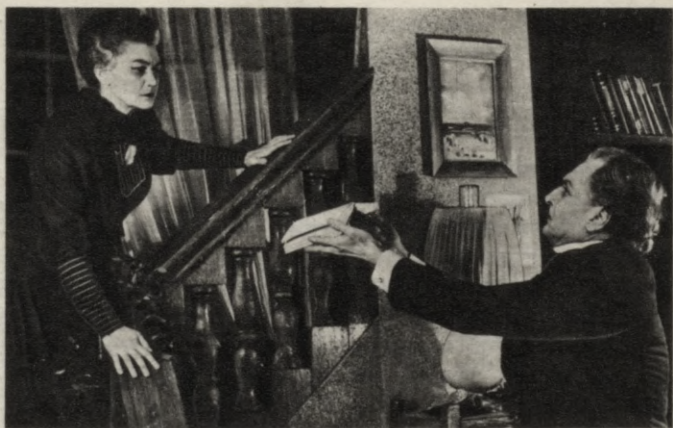
Raiņa traģēdijā «Mīla stiprāka par nāvi» tiek runāts par cilvēka dzīves pozīciju: varmācības idejas ir Jakubovska pozīcija; mīlestība, cilvēcība — tā ir Maijas pozīcija. Maija par savu pārliecību cīnās līdz galam un, ziedojot sevi, iet nāvē.

Brīvības ideja, tautas tiekšanās pēc miera un cilvēku cienīgām savstarpējām attiecībām šai kara un varmācības atmosfērā izrādē tika dramatiski saasinātas. Mūsu izrādē karš nebija tikai fons, uz kura risinās Maijas un Heila mīlestības traģēdija. Te karš kļuva par dramatisku faktoru, aktīvu konflikta līdzveidotāju, par atspoguļošanas objektu. Izrādē tapa kā noteiktas režijas metodes izpausme, un šīs metodes pamatā bija «vajātā teātra» tradīcijas, politiskā teātra principi, pēc kuriem par vienu

¹ Rainis J. Kas zin, kur atrodas Turaidas Maijas kaps? — «Pēdējā Brīdī», 1927, 14. sept., 4. lpp.



Skats no H. Ibsena «Spoki» izrādes. Manderss — E. Mercs,
Alvinga kundze — V. Liepiņa



Skats no H. Ibsena «Spoki» izrādes. Alvinga kundze — V. Liepiņa, Manderess — Ē. Mercs



Anna Lācis ar aktieriem J. Mēru un V. Liepiņu H. Ibsena «Spoki» mēģinājumā

no svarīgākajiem elementiem uzskata vēsturiskumu, caur kuru atspoguļojas reālā, konkrētā šodiena.

Anna Lācis izrādē saasināja divu pretēju pasaules uzskatu sadursmi, cīņu. Jakubovska tēlā bija vispārināts varmākas domāšanas veids, bet Maijas tēlā ietverta traģēdijas humānistiskā ideja. Šo virsuzdevumu režisore īstenoja ar attiecīgu tēlu traktējumu un to attīstību darbības gaitā, ar aktieru spēles stilu, mizanscēnām un izrādes kompozīciju.

Maija (E. Radziņa un M. Adamova) mūsu traktējumā nebija tikai liriska, emocijām bagāta meitene, kas spēj uzpurēties. Viņa savas emocijas vērs cietā gribā un darbībā, aktīvi pretojoties jebkurām varmācības izpausmēm, kas cilvēku pazemo un apvairo. Maija ir dziļi iemīlējusi dārznieku Heilu, taču, atklājusi viņā egoistiskas tieksmes, cīnās pret tām, ticēdama, ka ar viņas palīdzību Heils tās pārvarēs. Viņa spēj nopietni domāt, saprast, ka cilvēkus sakropļojis karš. Tā, piemēram, par Jakubovski Maija saka: «Viņš — kareivis, karā viņa straujā daba tapusi rupja. Bet viņš ir spējīgs uz labu.» Maija iet nāvē ar pārliecību, ka dzīvē uzvarēs labais.

Jakubovskis (Ē. Mercs un A. Martinsons) ir militārisma pārstāvis. Karš viņā iznīcinājis cilvēku un attīstījis zvēriskus instinktus. Pēc Jakubovska pārliecības, pār cilvēku valda spēks un varmācība: «Ek, es varu visu, ko gribu, cilvēki man ir kā medību suņi — pasvilpt, iepērt!»

Taču Jakubovskis nav parasts laupītājs, viņš ir pārliecināts par savas filozofijas pareizību. Annas Lācis traktējumā Jakubovskis nebija tikai kaislību aizrauts standartjunks, bet gan Maijas idejiskais pretinieks. Viņš patiesi mīlēja Maiju, tāpēc jo dziļāks bija poļu pana morālais krahs, kad viņš Maiju nogalināja. Maijas varonība sagrauj viņa pasaules uzskatu, un Jakubovskis saprot, ka kalpojis viltus elkam.

Iedziļinoties Raiņa darbā, dārznieka Heila tēlā (H. Aigars) saskatām rakstura negācijas, kuras viņš mantojis

no apkārtējās vides, — neuzticību, greizsirdību, egoismu, nesmalkjūtību. Režisores Annas Lācis izpratnē Heils bija pretrunīgs raksturs. Viņš Maiju dedzīgi mīlēja, bet nesaprata. Greizsirdībā Heils grib sievieti pakļaut sev, apieties ar to kā īpašnieks. Arī viņa raksturā ir kas varmācīgs. Maijas un Jakubovska konflikts sakņojas pretējos uzskatos, turpretim Heila un Maijas attiecībās sastopamies ar varmācības izpausmi starp cilvēkiem, kuri mīl viens otru. Šis moments vēl vairāk pasvītvoja izrādes galveno konfliktu, parādot, cik sīkstī cilvēkā turas barbarisma dīgļi. Heila rakstura pretrunīgums saasināja viņa nožēlu izrādes finālā, viņa vīrišķīgo izturēšanos tiesas laikā. Heils saprata savas rīcības aplamību, saprata, ka pret Maiju izturējies nefaisni, un bija ar mieru paciest jebkuras mokas.

Zinķārīgā pusaudze Lienīte (Z. Dekšņa) kāri uzsūca sevī apkārtējās vides netikumus. Ne režisores iecerē, ne aktrises tēlojumā nebija nekā no bērnīšķīgi dzidras meitenītes. Egoisma instinkts jau dīglī izpaudās Lienītes attieksmē pret putniņu — «... es arī viņu liktu krātiņā un nedotu nekam citam». Šai Lienītei bija ciešs kontakts ar intriganti Frīdu (V. Liepiņa, R. Birgere). Maijas nāve izraisīja viņā psihisku satricinājumu, un Lienīte juta, ka noticis kas briesmīgs, taču līdz saprašanaī viņas prāts nesniedzās. Finālā vajadzēja rasties iespaidam, ka mūsu Lienīte tomēr atradīs īsto dzīves ceļu.

Skudrītis (J. Ķikulis) — Jakubovska karakalps, kareivis, vidusmēra cilvēks, kuru apžilbinājis standartjunkura spēks. Viņš ir lielīgs tāpēc, ka kalpo poļu panam, vienmēr piebalso viņam un atdarina viņu, neiedzilnoties savas rīcības jēgā. Bet apslēptas cilvēciskas izjūtas un klusas ilgas pēc laimes atklājas Skudrīša un kroga meitas Grietiņas dialogā otrajā cēlienā. Rainim ne velti šis skats bijis vajadzīgs — tajā redzam Skudrīša labākās īpašības, kuras var attīstīties. Līdz galam kopā ar Jakubovski Skudrītis arī neiet, viņš cenšas atrunāt panu darīt Maijai

ļāunu un pretojas tam. Bet viņa apskaidrība ir aprobežota: Skudrītis saprot, ka sazvērestība pret Maiju ir kas nelabs, nepareizs, bet, kur meklējams tās cēlonis, to viņš nezina. Maijas nāve izrauj Skudrīti no ierastā dzīves mehānisma un piespiež viņu sākt domāt.

Grietiņai (M. Adamova un A. Skrodele) mūsu izrādē bija cieša saistība ar Skudrīti, viņos abos bija kas kopīgs: abi dievina Jakubovski, abi pakļaujas jūtām. Taču atšķirt labo no ļaunā Grietiņa spēj agrāk, Skudrītis — tikai katastrofālajā situācijā.

Tēlu attīstību režisore virzīja asās sadursmēs starp labo un ļauno. Izrādē tika uzsvērti tie notikumi un epizodes, kurās Maija protestē un cīnās pret vardarbības izpausmēm, neļaujot samīdīt cilvēka personības brīvību.

Jau izrādes pirmais skats ar putniņu bija saistīts ar tēla virszuddevumu — tajā atklājās Maijas humānā attieksme pretēji Lienītes egoistiskajām tieksmēm mocīt, ieslodzīt putniņu krātinā. Maijas un Jakubovska dialogā šajā pašā cēlienā uzsvērts moments, kad Maijai izdodas atmodināt Jakubovskī cilvēcisko, bet Maiju savukārt ietekmē Jakubovska sacītie vārdi: «... jūs es esmu iemīlējis kā muļķa skolaspuika, kāds es biju pie sava tēva — skolotāja... jūs mani padarījāt par citu cilvēku. ... es vairs nedzeru, es neplosos ar meitenēm...»

Heila greizsirdības uzliesmojuma skatā Maija izmisīgi cīnījās par līgavaiņa cilvēctību, asi protestējama pret viņa tieksmi pakļaut cilvēku sev. Valmieriešu izrādē Maija pati piesteidzās pie terases mūra (lugā Heils viņu velk) un sacīja: «Ņem mani un svied lejā, dziļumā!» Maijas rīcība Heilu apmulsināja, viņam sametās kauns. Maija bija līgavaini pārliecinājusi, ka viņš rīkojies nelāgi, ka ir viņu pazemojis un apkaunojis. Pirmais cēliens beidzās ar Heila apņemšanos laboties, ar Maijas uzvaru.

Pirmajā cēlienā Maija darbojās sev tuvu cilvēku vidū, bet otrajā cēlienā viņas darbības loks paplašinās. Skatu

ar meitenēm, kurā Maija aizstāv viņas pret Jakubovska pazemojumiem, režisore pārvērtā aktīvi iedarbīgā ainā, un tā kļuva par vienu no svarīgākajām epizodēm. Šā skata mizanscēna bija veidota tā, lai skatītājs ik brīdī varētu uztvert meiteņu reakciju Maijas runas laikā. Kad Jakubovskis meitenes zvērīgi atgaiņāja ar zobenu, Maija drosmīgi metās tās aizstāvēt, ar plauku apturēdama saniknoto Jakubovski un neievērodama, ka standartjunkturs dūsmās varētu sacirst viņu gabalos. Šajā Maijas un Jakubovska sadursmē galīgi noskaidrojās viņu konflikta nenovēršamība.

Raiņa traģēdijā līdz piektajam cēlienam galvenais konflikts noris starp Maiju un Jakubovski, bet tauta atrodas uz otrās cīņas līnijas. Sākumā Maija ir viena cīnītāja, šķiet, ka pret viņu nostājas visi pārējie. Taču vēlāk izrādās, ka pretinieku fronte nemaz tik monolīta nav. Otrajā cēlienā tautā notiek spēku diferencēšanās. Sāk noskaidroties personu savstarpējās attiecības un viņu nostāja pret galveno konfliktu — cīņu starp labo un ļauno. Te ievērojam arī, ka Maijas pretiniekiem piemīt cilvēciskas īpašības, kuras iespējams virzīt un attīstīt; tātad viņi var pārveidoties. Tauta jau kopīgi nostājas pret zviedru leitnantu, iezīmējas latviešu karavīru, puisi un meiteņu negatīvā attieksme pret viņu. Pēc sadursmes ar Jakubovski meitenes aktīvi aizstāv Maiju. Tātad Maijas sarunai ar meitenēm, viņas rīcībai ir tiešas, reālas sekas. Grietiņa saskata atšķirību starp labo un ļauno un par Jakubovski saka: «... viņš ir tik nikns, un ļauns viņš arī ir — cilvēku nosist viņš arī var.» Skudrītis nojauš, ka Jakubovskis un Maija — «viņi nesader kopā». Visā darbības laikā, līdzīgi ķēdes reakcijai, notiek nepārtraukta tēlu mijiedarbība. Kaut arī fautas raksturs kopumā vēl ir nenosvērts, tomēr otrajā cēlienā pārsvaru gūst tie spēki, kas nostājas pret Jakubovski, kas mobilizējas cīņai pret ļaunumu un varmācību.

Tādā kārtā Anna Lācis centās parādīt ne tikai Maijas

un Jakubovska konflikta saasināšanos, bet arī labā spēka aktivizēšanos citos tēlos, tautas masā. Viņa tiecās rādīt tautu kā vēstures veidotāju, atklāt tās vēsturisko nozīmīgumu. Kaut arī tautas tekstus Rainis ir diferencējis, tomēr raksturi tajā nav izstrādāti un mērķtiecīgi attīstīti. Režisore, prasmīgi izmantojot šos Raiņa dotos tekstus, no skopām replikām radīja temperamentā, raksturā un uzskatos atšķirīgas personas. Raiņa apzīmētie repliku teicēji — «kāda balss», «meitene», «puīši», «kareivis», «ļaudis» — tika iemiesoti konkrētos cilvēkos. Tā radās četri noteikti pāri — četras meitenes un četri puīši — ar dažādām domām un centieniem. Izveidojās kāds meitenes tēls — kautra, gaiša, jūtīga meitene, kuru apkārtējā dzīve gan nomāca, bet bija brīži, kad viņa saslējās pret ļaunumu. Tā kļuva par Maijas gara radinieci. Viņai blakus darbojās puisis. Abus saistīja kopīgi uzskati. Radās arī pretēji raksturi — vieglprātīgas, koķetas meitenes, kas atbalstīja Frīdas domāšanas veidu; nekaunīgs, rupjš puisis, zemisko instinktu vergs. Attiecīgi tika sagrupēti arī karavīru teksti — ar savu attieksmi pret Jakubovski, zviedru virsniekiem, Skudrīti. Tā, piemēram, pirmais kareivis allaž kurnēja par virsnieku patvaļībām, otrs aktīvi tiem pretojās un tūlīt gribēja uzsākt kaušanos ar Jakubovski vai zviedru leitnantu. Izrādē tika saasinātas arī lugā parādītās pretrunas starp zviedriem un latviešiem, un poļu standartjunkuru Jakubovski.

Individualizētie raksturi tautas skatos režisorei bija vajadzīgi, lai atklātu tautas apziņas augšanas procesu. Ja tauta paliktu bezveidīga masa, zustu cīņa starp tiem, kurus kara despotisms samaitājis, un tiem, kas šādai dzīves normai pretojas. Zustu asums protagonistu — galveno cīnītāju sadursmē, kas risinās uz plaša tautas dzīves pamata.

Otrā cēliena beigās Frīda un Jakubovskis mobilizējas cīņai pret Maiju. Frīda izklāsta Jakubovskim savu noziedzīgo plānu.

Raganas ainas interpretācijā nebija nekā pārdabiska, mistiska. Raiņa traģēdijā «Mīla stiprāka par nāvi» ragana ir labais spēks. Tajos laikos ragana jeb burve bija sociāli vēsturiska parādība. Parasti tās bija nabadzīgu ļaužu sievas, kas «nogrēkojušās» pret bagātniekiem, bija brīvdomīgas un nepakļāvīgas. Viņas aizgāja mežos, lai paslēptos no sabiedrības, un ārstēja nabadzīgos ar dažādām purva zālēm un tējām. Tajā laikā, 17. gadsimtā, cilvēki ticēja raganām. Anna Lācis šai ainai piešķīra filozofisku dziļumu. Ragana brīdināja Jakubovski neīstenot savu noziedzīgo plānu:

Ļaunums visa veicējs —
Sevis paša tveicējs, —
Kas tas gala teicējs?

Lai gan Jakubovskis baidījās, bija skaidri redzams, uz ko viņš ir spējīgs, kad pašpārliecināti un lepni atbildēja: «Es tas gala teicējs!»

Trešajā cēlienā ir Maijas kāzu diena, un varones darbība plašākā lokā it kā apstājas. Bet turpinās viņas cīņa par Heilu. Maiju māc šaubas, vai abu kopdzīve būs laimīga, tomēr viņa joprojām cenšas Heilu pārliecināt, cik stipra ir viņas mīlestība. Šī diena ir izšķirošs solis Maijas dzīvē — viņa, līdzīgi Blaumaņa Kristīnei, noliek savas vieglās dienas.

Paralēli tam nobriest Frīdas un Jakubovska sazvērētība un noskaidrojas, kas ar Maiju tiks darīts. Situācija kļūst draudīga.

Tuvojas ceturtais cēliens, izšķirīgā kolīzija — Maijas morālā spēka pārbaude. Šaurā alas telpa nosacīti atgādināja ringu, kurā abi pretinieki fiziski un garīgi nostādīti aci pret aci. Izšķiras cīņa: vai Maija izturēs vai padošies? Runa nav tikai par to, vai Maija izbēgs no apkauņojuma. Jautājums uzstādīts plašākā nozīmē — vai uzvarēs mīlestība, cilvēctība, vai pārsvaru gūs varmācība?

Dialogs risina tiešu sarunu par konkrētām, reālām lietām. Režisorei un aktieriem bija grūti panākt, lai skatītājs šai sarunā justu ideju cīņu. Annai Lācis izdevās šo uzskatu cīņu ietvert saistošā skatuves darbībā. Skatītājs Maiju bija iepazinis kā darbīgu, cīņas spējīgu cilvēku, bet nevarēja iedomāties to gudrības un izturības pakāpi, ko viņa spēj sasniegt. Izmisuma brīdī Maija apelē pie Jakubovska cilvēcības, bet, sastopot pretestību, sāk enerģiski darboties viņas prāts, izdoma, viltība. Maksimāli sasprindzinot visus garīgos spēkus, liekot lietā atjautību un gudrību, viņa izklūst no šķietamās bezizejas situācijas. Maija grib dzīvot, un viņai ir bail no nāves, bet spēku labprātīgi doties nāvē viņa rod pārliecībā, ka cīņā starp labo un ļauno jāuzvar labajam.

Maijas nāve sagrauj Jakubovska filozofiju, un viņš atzīst sevi par uzvarētu: «Labs uzvar! Mīla stiprāka par nāvi! Kad tāds kā es staigā brīvi apkārt, tad pasaulei jāsabruk! Man te nav vietas!» Un Jakubovskis aizbēg.

Anna Lācis izrādi veidoja heroiski romantiski filozofisku. Tādēļ teksts bija maksimāli jāpiesātina ar domu un emocijām. Atšķirībā no ikdienas valodas aktieri runāja pacilāti un nozīmīgi. Dziļajam pārdzīvojumam vajadzēja izpausties ārēji mierīgi, nepiespiesti un viegli. Lai skatītājs Maiju ne tikai žēlotu, bet arī saprastu viņas varonīgo rīcību, režisore visu izrādes laiku viņu it kā «atsvešināja» un neļāva slīgt žēlabās. Mēs centāmies kustībā būt taupīgi un izvairījāmies no mazizteismīgas, neko neizteicošas pozas; sevišķi kritiski režisore izturējās pret plastiku un nekādā ziņā to nepieļāva. Meklējām precīzi pārdomātus žestus un mizanscēnas. Tā, piemēram, es gribētu minēt vienu otrā cēliena mizanscēnu. Zviedru leitnants rupji uzmācas vienai no meitenēm. Pret leitnantu vēršas apkārtējie puīši, meitas, kareivji. Tagad viņš labprāt aizmuktu, bet ļaudis nostājas zviedram ceļā, piespiezdami viņu uzrāpties uz mucas. Tur nu viņš grozās un gaida izdevību nolēkt un pazust. Ļauzu

šausošās replikas, ironija, smieklī leitinantu nogurdina, bet, kad viņš beidzot nespēkā norāpjas no mucas, viņam vēl jāiziet cauri cilvēku ierindai, no kuras ikviens viņu izplaukā ar asu, nicīgu vārdu, skatu vai kustību. Šī it kā rotaļīgā mizanscēna izteica protestu pret svešu zemju iebrucējiem.

Otra mizanscēna, kuru man gribētos atzīmēt, saistās ar sazvērestības attīstību trešajā cēlienā. Ar skatuviskiem līdzekļiem vajadzēja panākt to satraukumu, ko rada Frīdas, Jakubovska un Lienītes Jaunais nodoms pret Maiju. Minēto trīs personu teksts, replikas un darbība šai cēlienā sadrumstalojas atsevišķos spēles momentos un tāpēc zaudē draudīguma iespaidu. Lai tumšo spēku bīstamību sakoncentrētu un pastiprinātu, režisore no šiem trim tēliem izveidoja vienotu grupu — kori, kas noteiktās darbības vietās laiku pa laikam parādījās aiz terases mūra un, līdzīgi draudīgam korim, akomponēja Maijas un Heila mīlestības skatu, arvien ciešāk savelkot ap viņiem cilpu.

Kolektīvā atskanēja ieteikumi pēdējo cēlienu svītrot, jo luga beidzoties ceturtajā — Maija mirusi, un Jakubovskis nožēlā aizbēdzis. Tātad lugas iznākums pilnīgi skaidrs. Tā var spriest tad, ja Maiju izprot tikai kā labu cilvēku, kas mīlestības vārdā iet bojā. Bet, ja Maiju interpretē kā cīnītāju par noteiktu ideju, pārliecību (un Rainis Maiju ir iecerējis kā savas tautas meitu), tad piektais cēliens ir nepieciešams. Tiesa, Maija iet bojā ceturtajā cēlienā, bet viņas ideja atdzīvojas un sāk darboties tieši piektajā cēlienā. Te pārliecinoši parādās Maijas morālā uzvara, pakāpeniski atklājas viņas ietekme uz pārējām personām. Tiesas gaitā notiek cīņa ne tikai par taisnību, par to, ka Heils nav vainojams Maijas nāvē, bet arī par to, kā cilvēkam īsti ir jādzīvo. Tautai ne vien jāizprot notikušais, bet arī jāmekā izšķirt, kurā pusē patieksība, jāmekā to aizstāvēt un cīnīties par to.

Piektajā cēlienā režisore iezīmēja trīs kulminācijas



Skats no J. Raiņa «Mīla stiprāka par nāvi» izrādes. Maija — E. Radziņa, Jakubovskis — Ē. Mercs, Skudrītis — J. Ķikulis, Lienīte — Z. Dekšņa

brīžus, kuros īpaša nozīme bija piešķirta tautas nostājam un kuri raksturoja tās attīstības un saliedēšanās procesu. Pirmā kulminācija bija saistīta ar jautājumu, vai Heils ir vainīgs Maijas nāvē, un beidzās ar viņa attaisnošanu. Otrajā kulminācijas brīdī tauta no Turaidas pils pārvaldnieka liecības uzzina, ka Maija labprātīgi gājusi nāvē, un tautā nostiprinās pārliecība par Maijas morālo lielumu, uzvaru. Trešais — nozīmīgākais brīdis — ir Jakubovska pašnāvība, jo tā apliecina Maijas idejisko uzvaru.

Piektā cēliena sākumā darbība vijas ap jautājumu: vai Heils ir savas līgavas slepkava. Šķietami vienotā tiesnešu grupa Heilu tur aizdomās, viņi neievēro Šildhelmas (V. Liepiņa) pierādījumus apvainotā attaisnošanai, arī tautas domas tiesneši neuzklausā. Ļaudis cenšas Heilu aizstāvēt, sākumā atturīgi, bet darbības turpmākajā



Skats no J. Raiņa «Mīla stiprāka par nāvi» izrādes.
Heils — H. Aigars

risinājumā tauta kļūst arvien aktīvāka un izsaka savas domas drošāk un noteiktāk, pakāpeniski notikumu virzībā gūstot pārsvaru.

Pats Heils sevi neattaisno un neaizstāv. No vienas puses, viņš apgalvo, ka esot vainīgs Maijas nāvē, jo neesot pratis to nosargāt, bet, no otras puses, Heils noliedz, ka būtu Maiju nogalinājis. Viņa paškritikas pamatā ir dziļa nožēla, ka nav mācējis Maiju novērtēt, nav viņai ticējis, turklāt centies Maijā iznīcināt brīvo cilvēku. Heils saprot, ka viņš Maiju ir morāli nonāvējis.

Bet tiesa Heila atzīšanos uztver no kriminālistiskā viedokļa. Tā kā Heils nav gluži skaidri pateicis, ka ir vainīgs, tiesa steidzas viņu mocīt. Iedegas cīņa starp tautu un tiesnešiem. Tauta pazīst Heila krietnumu un netic, ka viņš būtu savas līgavas slepkava. Ļaudis negrib pieļaut nevainīga cilvēka spīdzināšanu un aktivizējas cīņai par patiesību. Un, kad Heilu, važās ieslēgtu, piesien pie moku rata un sāk spīdzināt, tautu pārņem sašutums un, skaļi protestējot, tā aizstāv savu patiesību un tiesības uz dzīvi.

Kāpēc režisorei bija vajadzīgs mocīšanas skats publikas acu priekšā? Tāpēc, ka šādā mizanscēnā atklājās lugā attēlotā laika necilvēcīgie tikumi, tiesas mehānisma cietsirdība un formālā attieksme pret cilvēku. Pirmais piesēdētājs paskaidro: «Slepkavības gadījumos vienmēr parasts pielietot moku rīkus; es nezinu, kādēļ šoreiz lai atkāpjami no svētiem paradumiem.» Valmieras teātra izrādē radītais bende (J. Mētra) tika parādīts kā vienaldzīgs cilvēks, kas veica savus uzdevumus lietišķi un profesionāli. Spīdzināšanas rituālā nebija nekā naturālistiska, un iespaidīgā mizanscēna atgādināja Goijas grafiskos zīmējumus, kuros atklātas kara šausmas, varmācība un nevainīgu cilvēku ciešanas.

Paralēli tautas protesta attīstībai notika diferencēšanās tiesnešu vidū. Jo aktīvāks protesta pieaugums tautā, jo krasāka diferenciacija starp tiesnešiem. Abi piesēdētāji — veci aristokrāti, inkvizīcijas atbalstītāji. Pirmais

bija raksturā konservatīvs un izteikti agresīvs, otrais vienmēr un visur atbalstīja pirmo. Galvenais tiesnesis (V. Jakāns) mūsu izrādē bija jauns cilvēks, kas simpatizēja humānistiskām idejām, tikai tiesas prāvas sākumā vēl neorientējās apstākļos. Viņā vairoja šaubas tautas atklātais, tiešais sašutums pret Heila spīdināšanu, un tas viņu pamudināja izmēģināt pēdējo līdzekli apvainotā attaisnošanai. Viņš bija atcerējies senu ticējumu par mirušā brūces asiņošanu slepkavas tuvumā un saprata, ka ļaudis izmēģinājumam noticēs.

Kad Heils tuvojās mīrušajai Maijai, uz skatuves (arī skatītāju zālē) valdīja dziļš klusums un visi saspringti gaidīja, kas notiks. Sekojot Raiņa remarkām, Heilam noņemties Maijas priekšā ceļos, no satricinājuma sakustējās podests, uz kura atradās līķis, un Maijas roka noslīdēja uz Heila pusi. Tautu pāršalca atvieglājuma uzelpa — Heils nav vainīgs, Maija viņam piedod. Gandarīti un pacilāti ļaudis atgrūda sardzi un virzījās pret Heilam, viņu apsveikdami un uzņemdami savā vidū.

Tautas spēka pieaugums izpaudās arī telpiski — ļaudis ieņēma arvien lielāku skatuves laukumu. Šāda mizanscēnas skaidrība (tajā vienlaikus apvienota plastiska izteiksme ar idejisku saturu) ir spilgts piemērs vienai no Annas Lācis režijas iezīmēm, ko Brehts nosaucis par prasmi stāstīt fabulu.

Kad tuvojās otrais kulminācijas brīdis, tauta jau brīvi un noteikti iejaucās notikumos. Tagad ļaudis domāja, ka tiesa grib patiesību noklusēt. Tāpēc ļaudīs uzvirvoja jauns satraukums, kad viņi no pils pārvaldnieka Šildhelma (Ž. Vīnkalns) liecības uzzināja, ka Maija labprātīgi gājusi nāvē un poļu standartjunkurs Jakubovskis, noticējis viņas lakata burvju spēkam, Maiju nonāvējis.

Šai izrādes daļā bija sajūtama pāreja no asiem, dramatiskiem ritmiem, kādi dominēja cēliena sākumā, uz mierīgāku episku plūdumu. Aktieri runāja lēnāk, lai skatītājs varētu labāk izprast notikušo. Maijas nāves

apraksts pārvaldnieka liecībā atkārtojas — skatītājs pats to bija redzējis un pārdzīvojis. Taču atkārtojums nepieciešams, lai skatītājs aptvertu notikušā jēgu. Kad Maijas nāvi ļaudis novērtē apzināti, viņas morālā spēka iedarbība kļūst vēl lielāka. Ejot nāvē, Maija ne tikai nosargā savu cilvēcisko cieņu, bet ar varonīgo rīcību ietekmē plašu ļaužu slāni. Atklājums, ka Maija gājusi nāvē labprātīgi, tautas apziņā ar zibens spožumu izgaismo Maijas morālo lielumu un dara spēcīgu tautas garu. Apbrīnas un kopības izjūtas mudināti, ļaudis steidzas pie bojā gājušās Maijas un apstāj viņu ciešā lokā. Tauta izvirzījusies priekšplānā un atrodas skatuves centrā.

Otrā kulminācijas brīža mizanscēna ir ar idejisku nozīmi — tauta pieņem Maijas pozīciju, ļaudis aizstāvēs Maijas ideju un cīnīsies par to.

Kad ierodas Jakubovskis, ļaudis atklāti pauž morālu nosodījumu, kas pārvēršas vispārējā apsūdzībā pret varmācību. Tautas priekšā nošaujoties, Jakubovskis atzīst sava pasaules uzskata maldīgumu, atzīst, ka labais uzvarējis. Arī te izpaužas Maijas lielā uzvara, jo Jakubovska pašnāvība iezīmē viņa filozofijas pāreju jaunā kvalitātē, pavērsienu uz pasaules uzskata maiņu. Tās pašnāvības epizode, kas izrādē izveidojās par trešo kulminācijas brīdi, ritēja mierīgi, bez steigas un histērijas; tajā bija jūtams pat zināms svinīgums, prāta apskaidrošanās. Tā nebija pašnāvība afekta stāvoklī, bet racionāls akts.

Izrādes virsuzdevums beigu skatā tika pilnveidots ar svinīgu vispārinājumu apoteozes veidā — karavīri un puisi pacēla uz rokām mirušo Maiju. Kā uzvaras karogs plīvoja pāri Maijai pārklātais sarkanais plīvurs, un no ļaužu vidus atskanēja vārdi: «Karš bija nokāvis taisnību, taisnība paceļas atkal dzīva no mirušās Maijas miesām.» Raiņa traģēdijas idejā režisore Anna Lācis saskatīja tuvību mūsu laikmeta mērķiem un uzdevumiem — konfliktu starp humanistiskajiem spēkiem un varmācību,

karu —, tāpēc viņa atļāvās šo Raiņa doto frāzi no piektā cēliena vidus pārcelt uz finālu. Šāds fināla atrisinājums skatītājus pārliecināja, ka Maijas cīņa ar Jakubovski nav bijusi personiska, tā ir bijusi cīņa starp labo un ļauno.

Raiņa traģēdija «Mīla stiprāka par nāvi», tāpat kā ikviena traģēdija, ir asiem konfliktiem bagāta. Taču traģēdijas dzejnieka stratēģija ir īpaša. Vislabāk to izteicis Šillers savā epigrammā: «Dass das Schicksal den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt!» Tas nozīmē, ka ar varoņu nāvi traģēdija apliecina dzīvi, progresīvo cilvēkā. Režisoram, kas izrādi grib veidot traģēdijas žanrā, jāatklāj situācijas draudīgums ne tikai varoņa bojā ejas momentā, bet arī visās iepriekšējās ainās. Viena no traģēdijas žanra pazīmēm ir tā, ka visas galvenās situācijas un notikumi atrodas uz nāves un dzīvības robežas. Tai pašā laikā režisoram uzskatāmi jāparāda varoņu nāves pozitīvais, produktīvais rezultāts. Iestudējot traģēdiju, režisori parasti kļūdās tai ziņā, ka viņi vai nu iekrīt sentimentā, vai arī uzsver tikai psiholoģisko dramatismu. Raiņa traģēdija «Mīla stiprāka par nāvi» arī pieļauj iespēju ieslīgt sentimentā, piemēram, kad finālā tautu pārņēmusi visa piedošanas stihija, tā varētu piedot arī Frīdai. Bet šāda attieksme neatbilstu varones Maijas izvirzītajai idejai. Maija nebija «labiņa», bet gan laba šā vārda visīstākajā izpratnē. Tāpēc tad, kad finālā Frīda gribēja iekļauties tautas grupā, režisores Annas Lācis iestudējumā tauta no viņas novērsās. Atstumtā Frīda izzuda tumsā.

No izrādes analīzes redzams, ka režisore visa uzveduma kompozīcijā, dialogos, mizanscēnās centās atklāt filozofiski vispārinātas domas, kas arī ir nepieciešams traģēdijas žanrā. Izrādes kompozīcijai bija dramaturģiski skaidra uzbūve, spilgti iezīmēts konflikts un atsegtas pretējās pozīcijas. Tas piešķīra izrādei idejisku skaidrību un mērķtiecību. Kaut arī aktieru tēlojums nebija līdzsvarots un dažviet nerealizēja režisores doto

uzdevumu (aktrisei E. Radziņai labāk izdevās atklāt Maijas tēla traģismu, man bija tuvāks Maijas lirisms, aktieriem Ē. Mercam un A. Martinsonam neizdevās pilnībā parādīt Jakubovska idejisko pārliecību, H. Aigars Heila pretrunu atklāsmē svārstījās galējībās), es tomēr uzskatu, ka Raiņa traģēdijas uzvedums ir labs piemērs tam, cik prasmīgi režisore Anna Lācis, saglabājot dramaturga doto traģēdijas kodolu, radīja laikmetīga iztulkojuma izrādi.

«... lai kāda luga uz skatuves skanētu, tai nepieciešams ideoloģisks noskaņojums. Ir jāzina, kas autora darbā nepareizs, un jāprot laikus šo maldīgo saskatīt, bet galvenais — jāiedziļinās tajās saknēs, kas attiecīgo autora darbu izaudzējušas.»¹

III

Teātra seju veido režisors kopā ar kolektīvu — domu-biedru. Valmieras teātrī aktieri bija dažādi gan profesionālo spēju, gan vispārīgās izglītības ziņā, bet ikvienā varēja saskatīt cilvēciski spilgtu individualitāti. Aktieru izpratne par teātra mākslas uzdevumu bija dažāda. Viena daļa vēl bija pārliecināta par mākslas atdalīšanu no politiskām un sabiedrības dzīves problēmām. Bija iebildumi pret dažām padomju lugām, jo tās esot mākslinieciski vājas, bez augstām literārām vērtībām.

Tomēr Anna Lācis apzinājās, ka straujajā dzīves veidošanās procesā ne vienmēr var sagaidīt mākslinieciski pilnīgi nevainojamus darbus. Svarīga ir lugas galvenā ideja, mākslinieciski neizstrādātas ainas un nianse iegūs apveidu mēģinājumos, uz skatuves. Mums vajadzēja steigties skatītāju iesaistīt aktuālu problēmu lokā. Un ne tikai utilitāra nepieciešamība mūs steidzināja, režisori

¹ Мейерхольд В. Искусство режиссера (из доклада 14 ноября 1927 г.). — В кн.: Статьи, письма, речи, беседы в 2-х т., т. 2. М., 1968, с. 154.

arī ieinteresēja to padomju lugu un oriģināldarbu mākslinieciskās īpatnības, kuri bija Valmieras teātra repertuārā. Būtu netaisni mūsu teātra uzvedumos pilnīgi noliegt izraudzīto lugu mākslinieciskās vērtības, to iedarbību uz skatītāju. Vienmēr ir pastāvējusi problēma par jaunā ieraudzīšanu un pārkausēšanu mākslas darbā. Tas prasa daudzu cilvēku priekšdarbus, lai galā rastos «... galdnieks... tāds galdnieks, kāds vēl pasaulē nav bijis... un uzreiz visu lietu pavirza par divdesmit gadiem uz priekšu»¹, kā par to filozofē Satins Gorkija lugā «Dibenā».

Repertuārā bija liela mēroga lugas, idejiski un mākslinieciski sarežģītas, stilistikā dažādas, ar daudzām darbības personām. Valmieras teātrim ar mazo aktieru grupu un nepilnvērtīgo tehnisko bāzi tādas it kā nebūtu bijušas pa spēkam. Bet Annu Lācis iedvesmoja Gētes doma — kas grib neiespējamo, tas man ir dārgs. Lai šādas tā saucamās grūtās lugas uz mūsu teātra skatuves parādītos, vajadzēja pārvarēt to gadu perifērijas teātra ikdienas grūtības un kavēklus. Kolektīvam un režisorei bija nepieciešama ne tikai radoša enerģija, bet arī milzīga fiziska izturība un spēks. Daudzreiz viņa kļuva par «iluzionisti»: kā gan citādi lai to nosauc, ja režisore iestudēja lugas ar tādu personu skaitu, kas daudzskārt pārsniedza mūsu divdesmit trīs cilvēku lielo aktieru trupu! Tika mobilizēti visi iespējamie kadri: apgaismotāji, skatuves strādnieki, rekvizitori, suflieris, reiz arī direktors kuplināja izrādes dalībnieku skaitu, nemaz nerunājot par to, ka viens aktieris izrādē tēloja vairākas lomas.

Atgadījās arī pa anekdotei. E. Skribas komēdijas «Glāze ūdens» izrādē pēkšņi jāpiedalās kādam jaunam skatuves strādniekam. Darbības gaitā kāds aktieris, viens no karalienes galma viesiem, pievērsās jaunatnākušajam galminiekam un nopietni vaicāja: «Vai jūs zināt, kas

¹ Gorkijs M. Raksti 23 sēj., 5. sēj. R., 1950, 146. lpp.

tagad notiks?» Bet viņš uztraukumā naivi čukstēja: «Tad velns viņu zina, es pats te pirmo reizi!» Tā sacīdams, viņš tiešām nemeloja.

Kolektīvam vajadzēja būt elastīgam un veiklam, visādi kombinēt un taupīt jau tā trūcīgos līdzekļus. Taču teātrī atradās pašaiizliedzīgi darba darītāji. Tāds režisors atmiņā palicis dekorators A. Punka, ar labu stila izjūtu apveltīts mākslinieks; viena no teātra vecākajām darbiniecēm Kristīne Gubina, teātra entuziaste «Kicīte», kā teātrī viņu sauca; butafors P. Lagimovs, apgaismotājs G. Eglītis, kostīmu meistare J. Kudeika un koncertmeistare O. Balode. Viņi nebija tikai uzdevumu izpildītāji, bet radoši, ar izdomu apveltīti mākslinieki.

Aktieru kolektīvā pastāvēja divi pretēji viedokļi: vieni stingri aizstāvēja «ceturto sienu», otri atbalstīja koncepciju, kas prasa izjaukt plaisu starp skatuvi un zāli. Daļa domāja, ka skatītājā jāizraisa tikai emocijas, un neņēma vērā skatītāja intelektuālo uztveri; viņi centās tēlojumam piešķirt noslēpumainību un intrigējošu neskaidrību. Mūsu ražošanas apspriedes aizvien noritēja vētrā. Aktieri, kuri tiecās tēlu saasināt, bieži dzirdēja kolēģu pārmetumus, ka viņu tēlojums esot pārāk ass un pārspīlēts, jo viņi paši ilgojās pēc siltiem pasteltoniem neatkarīgi no tā, kādā žanrā būtu risināta izrāde. Šādas piezīmes pārsteidza, jo tās izsacīja arī tie aktieri, kas atzina Staņislavska mācību. Staņislavskis taču «mīlīgo» spēli necieta: «Viss tik tīri un gludi. Tie jau nav aktieri, bet kaut kādi mēreni un akurāti molčāļini.»¹ Tā, piemēram, iztirzājot A. Upīša komēdijas «Ziņģu Ješkas uzvara» politiski aso uzvedumu, daži uztraucās par izrādes dinamiku, tēlu asumu un pārspīlējumu un īpaši pārmeta aktrisei V. Liepiņai Ofīlijas tēla saasinājumu. Bet vēlāk izrādījās, ka šī tēla satīriskā uztvere skatītājos izraisa «smiekļus caur asarām».

¹ Станиславский К. Письмо В. И. Немировичу-Данченко. — Собрание сочинений в 8-и т., т. 7. М., 1960, с. 134.

1852



1952

Izrāde veltīta N. V. GOGOLA 100 gadu nāves atceres dienai

Revidents

LEONA PAEGLES

VALSTS DRAMAS TEATRS

Izrāde brīvā dabā

Latvijas PSR Teātris (Latvian SSR Theatre)

Mīla sfīprāka par nāvi

Režisors: K. Lociņš

23

Latvijas komunistiskās Latvijas PSR Valsts jaunatnes teātra telpās

ANNAS

LĀCES

70 DZĪVES GADU JUBILEJAS VAKARS

ЮБИЛЕЙНЫЙ ВЕЧЕР,

ПОВЕЩЕННАЯ ТОЛСТОМУ ДЕНЬГИМИШУ ДАВНО ЮНКОС ЛЕВОНОВИЧ

АННЫ ЭРИКСТОВНЫ

ЛАЦИС

26. OKTOBRĪ 1957. G.

K. Lociņš

EMĪLIJA GALOTI

Teātris (Theatre)

Latvian SSR Theatre

ore: Anna Lācis

coru asistente: Vilma Liepiņa

režisors: Helmutš Puto

lmi pēc Juzefas Kudeiko mēliem

perimēsture: Olga Balode

Kopīgs radošs darbs ar režisori Annu Lācis bagātināja mūsu profesionālās iemaņas un padziļināja dzīves īstenības uztveri. Tūlīt jāpiebilst, ka aktieri mēģinājumos un izrādēs aizrautīgi strādāja un īstenoja režisores ieceres.

Kur radās Annas Lācis nenokausējamā enerģija, fanātiskā griba pārvarēt šķēršļus un panākt savu? Protams, to pamatā ir viņas rakstura īpašības: spītība, neatlaidība, kas mudināja par katru cenu pabeigt iesākto. Taču galvenais izskaidrojums atrodams tai apstākļi, ka viņai dzīvē par visu svarīgāka vienmēr ir bijusi doma par cilvēku. Tam viņa strādāja un radīja sabiedriski nozīmīgas, skatītāju uzrunājošas izrādes. Tajās, protams, gadījās arī nepilnības, atsevišķas epizodes nepārlicināja, nereti iestudējumos trūka viengabalainības, citreiz nevienmērīgs bija aktieru sniegums. Taču kopumā sabiedrība un prese pret Valmieras teātra uzvedumiem izturējās labvēlīgi un teātra darbību atbalstīja.

Vērtējot teātra darbu šai periodā, tika izteikti arī vairāki principiāli aizrādījumi. Tā, piemēram, apspriežot Leona Paegles Valmieras drāmas teātra viesizrādes Rīgā 1954. gadā, kritiķi runāja par tēlu shematiskumu A. Jākobsona lugas «Šakāļi» izrādē, par to, ka tēlos uzsvērtā tikai viena attiecīgā rakstura īpašība — ļaunums. Partiestībā tā nebija. Pretēji lugas shematismam, kura rezultātā tēlos dominē tās kopīgās īpašības, kas raksturīgas kādai noteiktai sabiedrības grupai, mūsu Makenedijam aktiera A. Martinsona atveidojumā piemita dažādas rakstura īpašības. Viņš bija ne tikai cilvēks bez sirdsapziņas, sadists, egoists, kas nicina citus un peļņas dēļ spēj nogalināt draugu (tās ir īpašības, kas raksturīgas biznesmeņiem — pentagonistiem), bet Makenedija raksturā bija redzama arī izsmalcinātība un elegances, viņš bija izglītots cilvēks, labs ķīmiķis, mākslas pazinējs.

Nereti daži kritiķi shematismu saskatīja skaidrā, ar noteiktu attieksmi un vērtējumu pasniegtā tēla raksturojumā. Iespējams, ka aktiera spēlē dažkārt nebija ievē-

rotas tēla rakstura īpašību proporcijas, taču tam nav principiālas nozīmes. Shematisma jēdzienu nevajadzētu uztvert vienpusīgi. Dažreiz tēla shēmai ir pozitīva nozīme, citreiz shēma vien ir par maz. Tā, piemēram, ja aktrise, tēlodama Grietiņu Gētes «Faustā», parādīs tikai zilas acis, godīgumu un naivitāti, protams, tas būs nepietiekami, turpretī Rozenkranca un Gildenšterna tēlos mūs var apmierināt viņu raksturā akcentētās īpašības — lišķība, izpildītāja padevība —, jo Šekspīra «Hamletā» šie raksturi precīzi atklāj to, ka šādi bezpersoniski cilvēki Klaudijam bija nepieciešami.

Otrs kritikas aizrādījums attiecās uz žanra tīrību izrādēs. Traģēdijas «Mīla stiprāka par nāvi» izrāde tika vērtēta kā eklektiska, bez stila vienotības. Patiesi liriskas ainas te mijoties ar rupji naturālistiskām vai mistiskām (raganas aina).¹ Par izrādes žanru, tā izturētību strīdas vēl šodien. Ja pievēršamies klasiķiem, tad redzam, ka, piemēram, Šekspīra traģēdijās komiskais mijas ar traģisko. Tāpat A. Ostrovska komēdijas piesātinātas ar dramatismu. B. Brehts savās lugās jauca komisko ar traģisko, dokumentālus skatus apvienoja ar izdomātām ainām. A. Puškins par savu traģēdiju «Boriss Godunovs» rakstīja, ka «traģēdijas stils ir sajaukts. Tas ir raupjš un neizkopts tur, kur es rādu rupjus un vienkāršus cilvēkus...»² Un, ja ielūkosimies mūsdienu literatūrā, tad atradīsim vēl jaunus piemērus. «Aragona pēdējā grāmata izjauc mūsdienu tradicionālā romāna struktūru. Autors ignorē modernās teorijas un rada jaunu žanru, kas nepakļaujas nekādai klasifikācijai. Šī grāmata ir reizē romāns un poēma, romāns par romānu, atmiņu krājums, opera un simfonija, plašs mīlas vēstījums, fantastiska pasaka, fabula un līdztība. Tā uzrakstīta arī par mūsdienu reālismu ar tā

¹ Маркулане Я. Новое прочтение латышской классики. — «Театр», 1955, № 2, с. 88.

² Пушкин А. Наброски предисловия к «Борису Годунову». — В кн.: Пушкин и театр. М., 1953, с. 379.

grūtībām, ar tā pretrunām un problēmām,»¹ rakstījis literatūras kritiķis V. Melnis.

Anna Lācis lugas žanru vienmēr saistīja ar lugas sociālo saturu. Viņa nekad nerespektēja žanru žanra dēļ. «Šakāļu» uzvedums bija izteikti dramatiska satīra ar groteskiem momentiem, lugu «Mīla stiprāka par nāvi» viņa iestudēja kā optimistisku traģēdiju un šai iecerei pakļāva visas izrādes epizodes. Tāpēc otrā cēliena kroga ainā ļaudīs, meitenēs un puīšos tika atklāts viņu dzīvesprieks, spēks, griba, ko nevar nomākt ne drūmais kara laiks, ne apspiestība. Epizode organiski iekļāvās izrādes idejā, un nekā operetiska, kad ļaudis dziedāja un dejoja, tajā nebija. Režisore tikai īstenoja Raiņa remarks: «... dzenājas pa pagalmu, jokoja ar kareivjiem un ļaudīm, dzied...»

Vēlreiz jāatgriežas pie «naturālistiskā» (kā to daži izrādes vērtētāji uzskatīja) moku skata piektajā cēlienā. Nedrīkstētu kādu vienu epizodi vai spēles momentu vērtēt atrauti no visas izrādes koncepcijas. Annas Lācis uzvedumā moku skats nebija pašmērķīgs, jo atklāja lugā raksturoto kara laika cietsirdību un nežēlību. It kā paredzēdama «uzbrukumus» šim skatam, režisore mēģinājumā ieminējās, ka mums nevajagot baidīties no Heila moku skata, jo arī Šekspīra lugās briesmīgus skatus rāda uz skatuves, nevis aiz kulisēm.

Prese ievēroja Annas Lācis vadītā Valmieras teātra rūpīgo attieksmi pret skatītāju, tika atzīmēta konsekvence un patstāvība repertuāra politikā, interese par padomju lugām un oriģināldarbiem, žanru daudzveidība. Vairākās tā laika recenzijās atzīts par pareizu vairāku lugu idejiskais traktējums un stilistiskais raksturs. Kritika ievēroja galvenā akcentējumu lugā, konflikta un tēlu saasinājumu, kā arī tam atbilstošo aktieru spēles asumu.

¹ Melnis V. Par literāri binokulāro redzi un tās traucējumiem. — «Literatūra un Māksla», 1969, 29. nov., 4. lpp.

Teātra zinātnieka un kritiķa Valta Grēviņa dotajā Leona Paegles Valmieras drāmas teātra raksturojumā (1955. g.) minētas tās īpašības un vērtības, kuras, manuprāt, arī veidoja Valmieras teātra īpatno seju: «Valmieras teātra īpatnība izpaudās tēmas saasinājumā, krāsu saspilgtinājumā. Bieži vien bija jābrīnās, ka viņi, ar visai nepateicīgu materiālu strādājot, kā, piemēram, «Kramā ir uguns», «Amerikas balss» u. c., sasniedza tik dekoratīvu iespaidu, izceļot, kas atsevišķā lugā vērtīgākais, bet notušējot (ar interesantām mizanscēnām) lugas vājās vietas. Valmieras teātris arvien bijis politiski ļoti ass teātris, kaislīgs teātris. Ja Jelgavas teātris centās pēc izteiksmes smalkuma, pārdzīvojuma dziļuma, cenšoties atklāt cilvēka slepenākos dvēseles pārdzīvojumus, tad Valmieras teātrī mēs nemeklējām šādu detaļzīmējumu, bet aizvien uzīvērām galveno, ko gribējis pateikt režisors, to, kas ir galvenais autora darbā, kas ir galvenā līnija aktierim...»¹

Pēc E. Grīna lugas «Vējš no dienvidiem» izrādes Rīgā ievērojamais krievu teātra režisors N. Gorčakovs pārrunās ar kolektīvu sacīja, ka šajā izrādē īstenotas Nemiroviča-Dančenko trīs patiesības: 1) psiholoģiskā, 2) skatuviskā un 3) sociālā. Vēlāk savā rakstiskajā recenzijā N. Gorčakovs precīzi atklāja šīs izrādes panākumu noslēpumus un raksturoja Annas Lācis darbību Valmieras teātrī kopumā: «No Latvijas perifērijas teātriem, kuri atbraukuši uz Rīgu parādīt savus darbus republikas teātru skatē, pirmajā vietā jāmin Valmieras drāmas teātris ar E. Grīna lugas «Vējš no dienvidiem» izrādi. E. Grīna romāna idejiskajam dziļumam un mākslinieciskajai patiesībai Valmieras teātra izrādē radīta pilnīga skatuviska atklāsme. Einari lomā aktieris Pēteris Muraška loģiskā secībā atklāj to sarežģīto ceļu, kuru viņa varonis nostaigājis, līdz pareizi izprot sabiedrības attīstības

¹ Latvijas PSR Teātra biedrības arhīvs, inv. nr. S/123.

virzītājus likumus un šķiru cīņu. Tas ir liels aktiera un režisores (Annas Lācis) nopelns.

Izrādes laikā latviešu kolhozieks var iepazīt grūto apziņas veidošanās procesu, ko Baltijas zemniecība pārdzīvoja pirmsrevolūcijas posmā, un ar īpašu spēku viņš izjūt to brīvās darba dzīves laimi un prieku, ko atnesa Oktobra sociālistiskā revolūcija. Cik daudz satraucošu un iejutīgu vārdu par to ierakstīts lugas «Vējš no dienvidiem» izrāžu žurnālā teātra daudzajos izbraukumos pa Latvijas republikas ciemiem! Dvēseles gaišums, neparasti dziļš godīgums un kautrība raksturīga Einari sievas tēlam — aktrises Anitas Saldumas Elzaī. Grūto Einari brāļa Villo lomu teicami atveido A. Martinsons... Aktieris Brīvmanis zemnieka Pāvo tēlā apvienojis humoru ar asu sociālu raksturojumu... Augstais novērtējums, ko pelnīti saņēmuši šīs izrādes aktieri, vienlīdz, ja ne vēl lielākā mērā, pienākas arī lugas «Vējš no dienvidiem» inscenētājai Annaī Lācis.

Tā ir īsti reālistiska izrāde, kura dziļi atklāj cilvēku raksturus un to sarežģīto procesu, ko pārdzīvojusi Baltijas zemniecība, kad no dienvidiem uzpūta svaigs, tīrs vējš, kas noārdīja latviešu, igauņu, somu zemnieka seno dzīves iekārtu, paverot jaunus, plašus sociālistiskas dzīves apvārsņus.

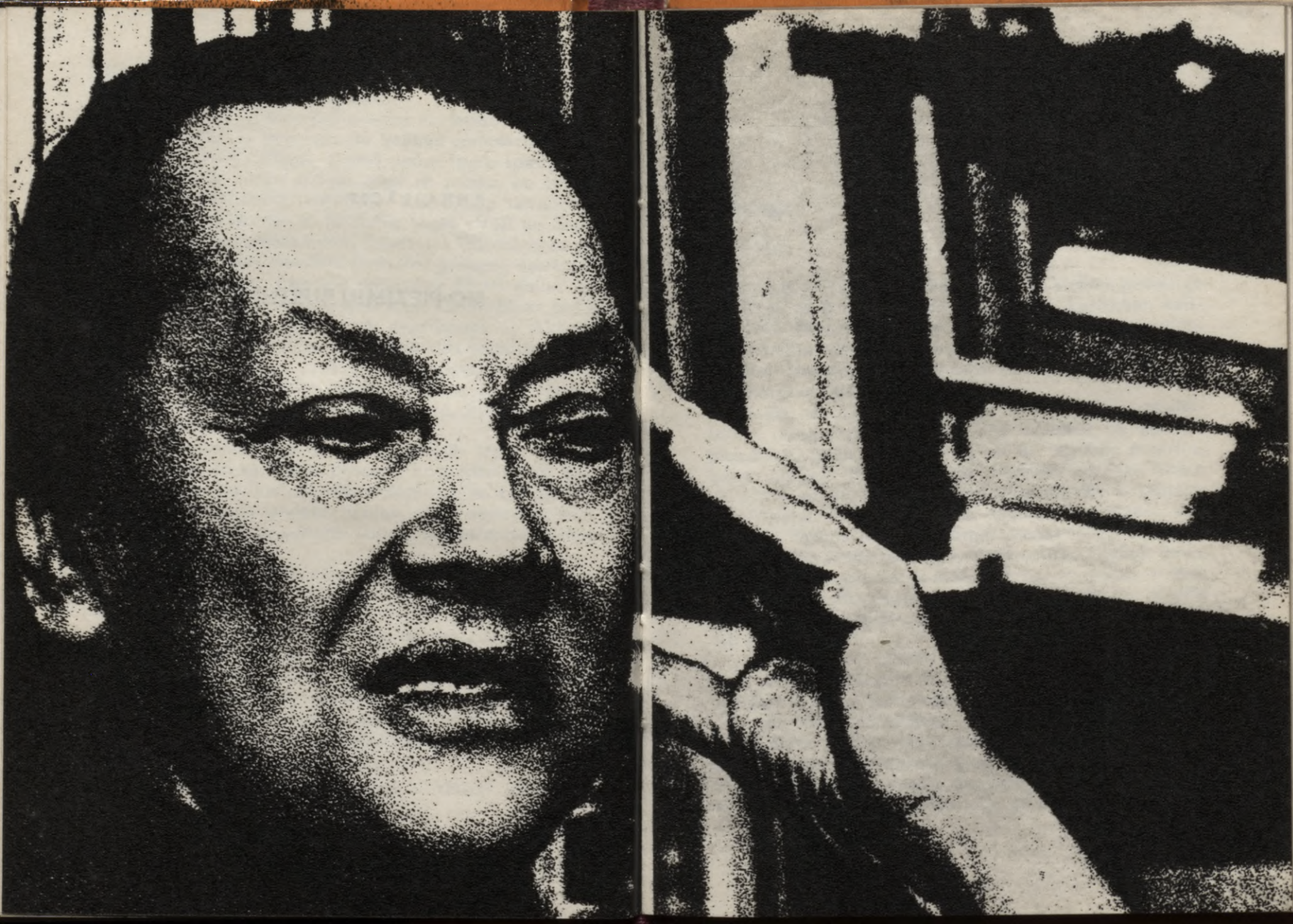
Smalka psiholoģiska lomu analīze ir radījusi aktieriem iespēju patiesi pārtapt autora tēlos. Teicamas mizanscēnas nostiprina skatītāja apziņā svarīgākos lugas momentus. Šī ir izrāde ar lielu ideju un dziļu saturu.»¹

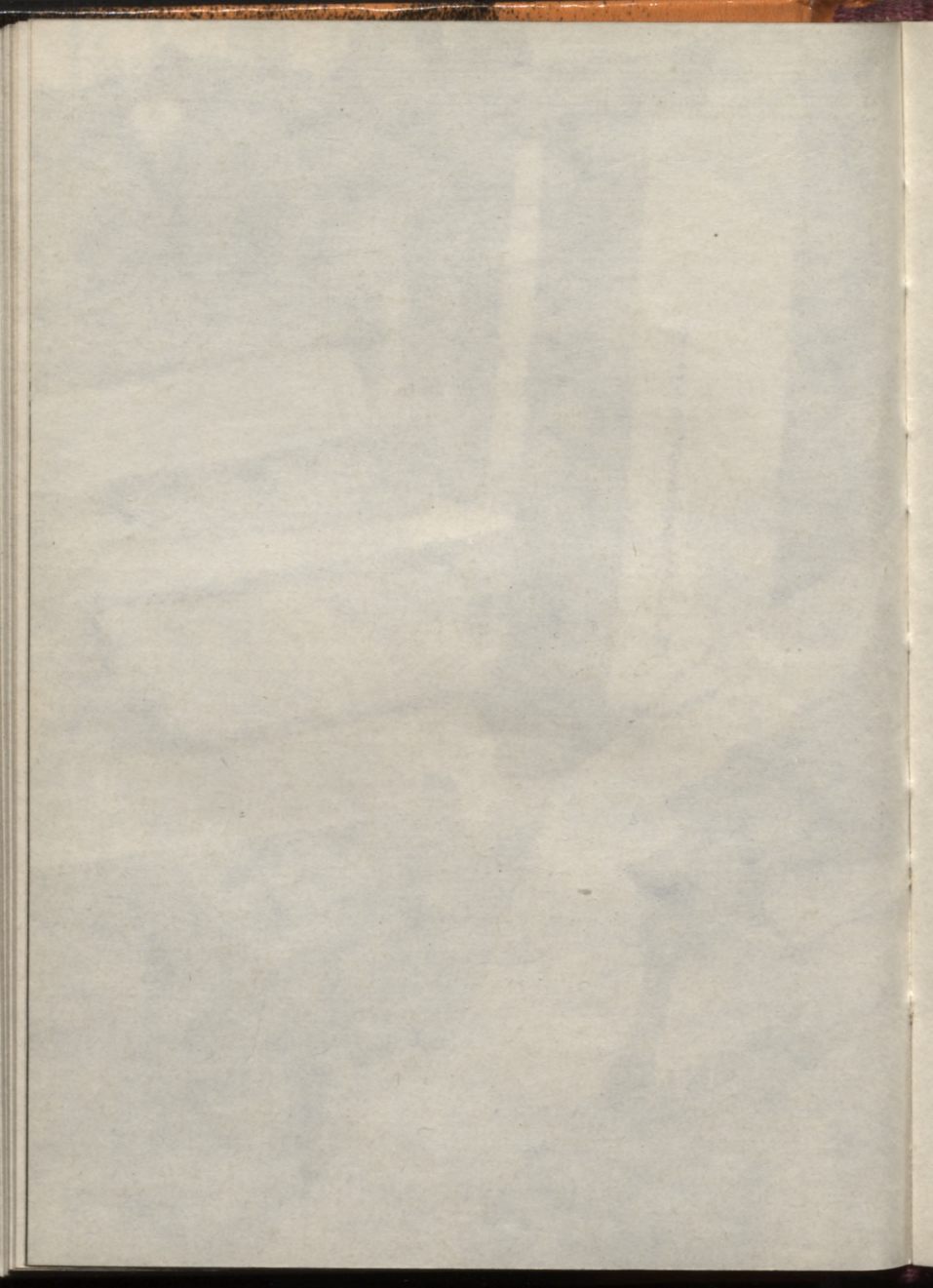
Manuprāt, Valmieras teātra savdabībā kritika pietiekoši nenovērtēja politiskā teātra principu attīstības iespējas, to perspektīvu padomju iekārtas apstākļos. Bet Annas Lācis darbība Valmieras teātrī latviešu padomju teātra vēsturē ir nozīmīga tieši kā politiskā teātra mākslas radošs turpinājums.

¹ Горчаков Н. На верном пути. — «Театр», 1949, № 9, с. 27—28.

ANNA LĀCIS

NO PIEZĪMJU BURTNĪCAS





ĀRZEMĒS

ITĀLIJA

Var būt, ka šaurajā kaktiņā aiz mātes stellēm pavadītie bērniības gadi radīja manī fieksmi pēc kustībām, kaislīgu mīlestību pret jaunām pilsētām un jauniem ļaudīm. Es nevarēju vienaldzīgi noskatīties uz garāmbraucošu vilcienu. Nevaldāms spēks mani vilināja kāpt tanī iekšā un braukt uz pilsētu, ko nepazīstu.

Vecāki nez kādēļ nedāvināja man nekādas rotaļlietas... Man pašai vajadzēja tās izgudrot un darināt: piemēram, govīs, — no zariņiem es sagriezu pulkītšus, kuros iegrebu gan svītras, gan bedrītes, un man iznāca divējādas govīs, kādas biju redzējusi pļavās, — raibaļas un strīpaļas. Zīles bija aitiņas, akmentiņi — sivēni. Vislielākais čiekurs bija suns Amis. Manas lelles bija darinātas no ziediem: galviņa — lauvmutītes ziediņš, kleita no magones lapiņām. Stundām varēju rotaļāties ar tām. Kad māte stāstīja pasakas par Sarkangalvīti, par neglīto pīlēnu, par izlutināto princesi un karali, tie man bija īsti svētki.

Man nebija ne zābaku, ne silta mēteļa; ziemā es pasauli redzēju tikai caur mazu caurspīdīgu laukumiņu aizsalušajā logā, un ledus rakstos es atradu gan Sarkangalvīti, gan vilku, gan pīlēnu, gan princesi. Pati es sacerēju nedzirdētus variantus un radīju veselu pasaku pasauli. Māte centās mani aizvilkt prom no loga — viņa nevarēja saprast, kā es varēju stundām ilgi, uz ceļiem tupēdama, čurnēt pie aizsaluša loga un klusi pie sevis kaut

ko murmināt. Tur es spēlēju savu teātri — «teātri sev pašai». Tās bija manas pirmās improvizācijas...

Būdama ģimnāziste, es iekāpu vilcienā un nokļuvu Varšavā. Ar trim rubļiem kabatā es traucos uz Pēterburgu, no turienes uz Orlu, no Orlas uz Maskavu, atkal Orla, Rīga, pēc tam Berlīne, Hamburga, Drēzdene, Leipciga, Vīsbādene, Frankfurte pie Mainas, Minhene, Augsburga, Nirnberga, Zalcburga, Vīne. Itāliju es šķērsoju no ziemeļiem līdz dienvidiem — no Milānas līdz Palermo.

Atceros krāšņo Marineti parku Kapri salā, kur itāliešu rakstnieks futūrists F. Marineti mums lasīja vienu no savām lugām; mani pārsteidza greizās, futūristiskās mēbeles viņa dzīvoklī. Atceros dēkaino braucienu sabojātā motorlaivā ar B. Brehtu un viņa pirmo sievu no Kapri pie vācu mākslinieka dekoratora un libretista Kaspara Nēera uz Pozitāno, kur mājokļi kā dīvainas ligzdas bija iekalti klintīs. Mēs pārnakšņojām uz akmens grīdas, — toreiz uz Pozitāno brauca tikai trūcīgi mākslinieki, toreiz tur vēl nebija komforta un greznības.

Es aplūkoju Pompejas un Herkulānas drupas. Neapolē tuvumā pie jūras atrodas Pestuma, kur saglabāties sens grieķu amfiteātris, un es steidzos uz turieni. Kā zivs ūdenī es jutos Neapolē. Tur neeksistēja ne diena, ne nakts, tur bija nepārtraukti ritošas divdesmit četras stundas. Kioski ar krellēm, kur pārdeva ilkņiem līdzīgu koraļļu virknes, kas atnesot laimi. Savdabīgas tautiskas rotallietas — lieli bambīno, ietīti sarkanā; baznīciņas, kuru stūri bija apkārti ar sudraba amuletiem, kas izārstējot no dažādām slimībām. Ielas virtuves ar spageti un ceptiem kastāņiem. Neaprakstāma nabadzība, neiedomājams laiskums, bet arī neticama blēdīšanās, veikla atjautība, kā izvilkt no ārzemnieku kabatām vairāk naudas.

Man sacīja, ka pilsēta dzīvojot mūžīgā trauksmes stāvoklī. Naktī Vezuva galotne sāka liesmot — bija tāda sajūta, ka tūlīt sāks plūst kvēlojoša lavas straume. Un kur

tad vēl nakts festa, kad visi Neapoles iedzīvotāji izgāja uz ielas un drāzās pa pilsētu, taurēdami ar garām taurēm — tū-tū-tū ... Tie, kam bija nauda kabatā, izrāvās no kopējās līksmojošās ļaužu straumes un apstājās pie austeru pārdevēju galdiņiem, kurus apspīdēja elektriskās gaismas jūra un no kuriem pārdevēji atgaiņāja mušas ar lielu, koši raibu papīra slotiņu. Ļaudis bija apvīti ar serpentīna lentām un apbērti ar konfeti, un debesīs lidoja simtiem raķešu, atspoguļodamās jūrā. Tas viss kopā radīja tādu kā senā Dionīsa kulta atmosfēru.

Šie svētki atkārtojās bieži. Es jautāju vācu filozofam Valteram Benjaminam, kas mani pavadīja: «Tas taču maksā milzīgu naudu, un šeit ir tāda nabadzība!» Viņš atbildēja: «Valdība zina, ko dara. Šādas feerijas aizmiglo smadzenes. Nākamajā dienā neapolietis apmierināts guļ uz kādas savrupmājas kāpnēm, bet sieva baro sesto bambīno ar pudeli, kurā ir sarkanais vīns. Un guļ bambīno un visa ģimene zem labsirdīgās Neapoles saules.»

Romā laipnie itāliešu mākslinieki aizveda mani uz Vatikāna muzeju. Svētā Pētera katedrālē atrodas Mikelandželo «Pieta» — madonna tur uz ceļiem no krusta noņemto dēlu. Mākslinieks Panadži man stāstīja: viens kritiķis nopēlis mākslas darbu par to, ka māte skulptūrā izskatoties jaunāka par dēlu. Mikelandželo atbildējis, ka ikviena sieviete ar bagātu garīgo pasauli vienmēr izskatoties jauna.

Vatikānā es tiku audiencē pie Romas pāvesta (caurlaidi man sagādāja ievērojams itāliešu žurnālists). Mūks sagaidīja viesus vestibilā. Visas dāmas bija tērptas melnā. Bet es biju ģērbusies spilgtā oranžkrāsas tatāru stila kostīmā. Kad es iedevu mūkam caurlaidi, viņš man sacīja: «Sinjora, sekojiet man!» Es gāju viņam pakaļ pa kāpnēm augšā, tad pa vairākiem gaitenīiem, un tad mēs iegājām kādā istabā ar lielu skapi līdz pašiem griesiem. Es nobijos — vai tik viņš negrib mani ieslēgt? Bet

mūks klusēdams atvēra skapi, izņēma melnus plīvurus un sāka mani «dekorēt», aptīdams augumu ar šiem melnajiem plīvuriem. Tad viņš sacīja: «Iesim!» — un veda mani atkal pa vairākiem gaitenīiem, līdz norādīja uz durvīm, pa kurām es devos iekšā.

Neliela ovālas formas zāle ar daudzām durvīm. Sievietes melnās drānās stāvēja aplī. Arī es iegāju aplī. Tā mēs klusu stāvējām vairākas minūtes. Pēkšņi atvērās četras durvis un parādījās četri kardināli: pirmais — violetā, otrais — dzeltenā, trešais — sarkanā, ceturtais — oranžā tērpā. Viņi nostājās aiz melnā sieviešu apļa un sastinga. Pēkšņi kā uz burvja mājienu atvērās centrālās divdaļīgās durvis, un sudraboti baltā, mirdzošā tērpā ienāca pāvests. Viņš ienāca tieši sieviešu apļa centrā un pārkrustīja visas ar vienu kopēju krustu. Sieviešu aplis nokrita ceļos. Arī es. Tad viņš piegāja pie katras dāmas atsevišķi, pastiepa roku — uz viena pirksta bija pāvesta gredzens ar lielu akmeni. Dāmas skūpstīja gredzenu, bet pāvests uzlika katrai roku uz galvas un pateica kādu latīņu frāzi. Kad viņš pienāca pie manis un pastiepa roku ar gredzenu, es nenoliecu galvu, lai to skūpstītu, bet klusēdama raudzījos viņam acīs. Viņš uzlika man roku uz galvas un klusu sacīja: «Maskava,» — un gāja tālāk.

Iziedama no Vatikāna, es nodomāju — kāds lielisks teātris, kāda spīdoša režija, kādas skaistas mizanscēnas!

Mani ļoti valdzināja Vatikāna muzejs, es biju gluži mēma, ieraudzīdama mākslas dārgumus, kas šeit bija sakopoti — Mikelandželo, Leonardo da Vinči. Tomēr visvairāk mani saistīja kvatrocento, itāliešu agrās renesanses māksla. Līdz šai dienai neaizmirstami iespaidi saglabājušies no Džoto freskām Sv. Franciska katedrālē. Kad es staigāju pa Perudžas ielām, man šķita, ka es šķirstu itāliešu mākslas vēstures grāmatu. Pat kafejnīcās sēdēja cilvēki, it kā viņi būtu izkāpuši no senām itāliešu glez-

nām. Es braucu skatīties Sinjorelli gleznas; toreiz viņš bija modē satīriskā, ekspresīvā svēto attēlojuma dēļ.

Telpiskie risinājumi, t. i., mizanscēnas un masu grupējumi, manos uzvedumos bijuši cieši saistīti ar iespaidiem no brauciena pa Itāliju.

FRANCIJA

Parīzē es biju Fernāna Ležē darbnīcā, apskatīju viņa gleznas. Viņš man likās vienkāršs skaidra prāta cilvēks ar lielu fizisku spēku; par glezniecību, par tās jauno tehniku viņš vienmēr runāja lietišķi. Mēs ar Bernhardu Reihu dzērām tēju pie progresīvā franču rakstnieka Šarla Vildraka viņa vienkārši mēbelētajā dzīvoklī. Man šķita, ka es sarunājos ar kādu Čehova varoni.

Viesnīcā, kurā mēs dzīvojām, tai laikā bija apmeties Vladimirs Majakovskis. Es iegāju pie viņa. Par ko mēs runājām, vairs neatceros. Atminu tikai vienu viņa ironisku piezīmi par jaunāko A. Lunačarska lozungu: «Atpakaļ pie Ostrovska!» Es, protams, jūsmīgi piekritu Majakovskim, jo biju pārliecināta par revolucionārā teātra jauno formu perspektīvu.

Sastapšanās ar manu pirmo teātra mākslas skolotāju Fjodoru Komisarževski bija satraucoša. Es uzzināju, ka Komisarževskis strādā Parīzes Grandoperā. Kādu vakaru man izdevās iekļūt pie viņa aiz kulisēm. Kad viņš nāca man pretī, es līksmi iesaucos: «Sveicināti, Fjodor Fjodorovič!» Vienu mirkli viņš lūkojās manī klusēdams, bet tad gandrīz ar izmisumu sacīja: «Ļācis (viņš nekad pareizi neizrunāja manu uzvārdu), atgriezieties, atgriezieties drīzāk atpakaļ Padomju Savienībā!» Kad es jautāju par viņa radošo darbu šeit, viņš atbildes vietā atmeta ar roku un savilka nicīgu grimasi. Trīsdesmitajos gados Maskavā paklīda valodas, ka Komisarževskis drīz atgriezīšoties Padomju Savienībā. Taču viņš neatgriezās.

Parīzes teātra mākslu es vērtēju zemāk par teātriem Padomju Savienībā un Vācijā. Franču Komēdija un «Odeons» mani interesēja gan, bet tie bija līdzīgi muzejiem. Režisori novatori Gastons Batī un Šarls Dilēns šķita mēreni korekti. No eksperimentatoriem visvairāk patika aktieris un režisors Luī Žuvē. Es noskatījos Žila Romēna komēdiju «Doktors Knoks». Šīs izrādes režisors bija Žuvē, viņš tēloja arī galveno lomu. Atmiņā palicis kāds spēles moments: kad pirms operācijas doktors mazgāja rokas, ziepju putas uz viņa rokām krājās aizvien vairāk un vairāk, izauga vesels kalns, bet neviens piliens nenokrita uz grīdas. Tas bija pirmšķirīgs estrādes numurs. Vispār Žuvē ar apbrīnojamu veiklību uz skatuves izpildīja fiziskas darbības.

Nakts. Pie teātriem bāri, kas atvērti visu nakti. Izprie-
cas sevišķi zel dārgajā Monmartrā, kur tūkstoši ārzemnieku šīberē klabošo, lecošo, kratošo ritmu. Studentu, mākslinieku un prostitūtu rajonā Monparnasā par lētu cenu priecājas parīzieši.

Impresionistu gleznas, kuras agrāk pazīnu pēc reprodukcijām, tagad es skatīju oriģinālā un kā apburta klīdu pa gleznu galeriju. Tā man laimējās oriģinālā redzēt Degā, Manē, Monē, Van Goga, Sezanna, Sisleja, Pissarro darbus. Man patika Matiss.

V Ā C I J Ā

Vispēcīgāko iespaidu no rietumu valstīm es guvu Vācijā — gan no pilsētām un teātriem, gan no cilvēkiem, ar kuriem es iepazīnos un sadraudzējos.

Pirmajās dienās, kad iebraucu Vācijā, savu istabu man iedeva skulptors Kārlis Zāle, kas dzīvoja krievu rakstnieku emigrantu mājā. Tur bija Aleksejs Tolstojs, Boriss Piļņaks, Aleksejs Remizovs, Andrejs Belijs un citi. Tajā

pašā laikā no Amerikas atbrauca Sergejs Jeseņins un Aisedora Dunkane.

Vienīgā paziņa Berlīnē toreiz man bija aktrise Marija Leiko (es iepazīnos ar viņu, kad māksliniece viesojās Rīgā un tēloja Legro kundzi H. Manna drāmā). Vācijā viņa spēlēja lielas lomas pie režisora M. Reinharta, bija maza kinozvaigzne. Marija Leiko uzaicināja mani uz kādām svinībām pie sevis. Bija daudz viesu. Tur es pirmo reizi iepazīnos ar Bernhardu Reiņu, tolaik Reinharta teātra — koncerta jauno režisoru.

Viesu vidū bija arī slavenais kinorežisors Fricis Langs. Viņš jautāja, vai es neinteresējos par viņa jaunās filmas „Der müde Tod” («Nogurusī nāve») uzņemšanu un vai nevēloties spēlēt masu skatos. Es biju ar mieru. Lai nokļūtu kinopilsētīnā, vajadzēja veselu stundu braukt ar vilcienu. Filmēšana sākās pulksten deviņos. Tāpat rīt agri vajadzēs celties . . . Sacīju Marijai Leiko: «Es klusu aiziešu, lai nevienu netraucētu.» Izmantījos priekšnamā pēc sava kažoka, un pēkšņi blakus atradās Reihs. «Es dzīvoju netālu no jūsu pansionāta,» — un viņš nāca reizē ar mani. Un tā mēs kopā gājām piecdesmit gadu.

Agri no rīta es braucu uz kinopilsētīnu. Grūti bija tajā orientēties: negaidot varēja nokļūt kādā senā itāliešu pilsētā, bet, ja nogriezās uz otru pusi, — uzdurties sniega cilvēku alām. Ar pūlēm es atradu Langa uzņemšanas grupu. Pie manis pienāca režisors Jānis Gūters, Marijas Leiko pirmais vīrs. Viņš paskaidroja, ka Fricis Langs meklējot tēlotāju epizodiskai mākslinieces ekspresionistes lomai un man pašai jāizmeklējot piemērots tērps un ar gatavu kostīmu jāatnākot pēc trim dienām.

Es nopirku melnu un baltu audumu un platu zīda lentu. Man parādīja lētu šuvēju, kas man pašuva ēģiptiešu kostīmu — garu, šauru baltu kleitu ar platām melnām piedurknēm un melnu jostu. Noteiktajā dienā ieradās kinopilsētīnā un uzvilku savu kombinēto ēģiptiešu kostīmu. Matu sasukājumu atstāju tādu, kādu nēsāju

vienmēr — gludi sasukātus matus ar mezglu pakausī. Gūters aizveda mani pie grimētāja un sacīja viņam: «Pāsvītrojiet šīs mulates acis.»

Es iegāju studijā. Tur stāvēja liels pūlis saposušos sieviešu — japānietes, ķīnietes, ultramodernā stilā gērbtas, dažādās krāsās un toņos. Es iegāju šajā raibajā pūlī. Uz paaugstinājuma, kas atradās studijas pretējā pusē, pēkšņi uzkāpa pats Langs ar garu spieķi rokā. Iestājās kapa klusums. Es arī sastingu dīvainās bailēs — instinktīvi sajutu, ka patlaban daudzām sievietēm, kuras gadiem gaida kādu lomu, izšķiras liktenis. Šajā klusumā atskanēja Langa skaļā balss, un viņa žests norādīja pa labi no paaugstinājuma. Jauna sieviete rozā tērpā izspurdza no pūļa un pieskrēja pie paaugstinājuma. Vēlreiz atskanēja režisora balss: „Diese in lila — hierher!” Pūlis savilņojās, taču neviena nenāca laukā, tāpēc ka violetos tērpos bija vairākas. Režisors iesaucās: „Mit schwarz!” Izskrēja jauna meitene violetā un melnā tērpā un nostājās pie paaugstinājuma. Bet Fricis Langs rādīja atkal ar spieķi: „Diese in weissel!” Es neaptvēru, ka viņš sauc mani, bet pārējās sievietes sāka mani grūst uz priekšu. Es piegāju pēdējā pie paaugstinājuma. Vairāk viņš nevienu neizsauca. Aplūkoja mūs trīs tuvāk, lika pagriezties, paspert dažus soļus. Epizodiskajai lomai tik uztraudzīta es.

Kad es „Der müde Tod” skatījos uz ekrāna, tad ieraudzīju pazībam kādu sievieti baltā tērpā ar kausu rokās; viņa izkliedza kādu frāzi, nometa kausu uz grīdas un aizskrēja. Tā biju es, un tas bija viss. Vai tas bija tādu uztraukumu vērts?

Berlīnē bija ļoti daudz dažādu žanru teātru — drāmas, operas, operetes, vodevilas, farsa. Teātri atradās ne tikai centrā, bet arī priekšpilsētās un specializējās dažādam publikas kontingentam. Es biju pārsteigta, ka pat Reinharta teātros vienā dienā spēlēja progresīvu lugu, bet otrā — bulvāru komēdiju. Ansambļa princips

jau toreiz tika pārkāpts: kāds slavens aktieris tēloja pirmizrādē Lesinga teātrī, bet tajā pašā dienā viņš noslēdza līgumu par galveno lomu ar citu teātri.

Berlīnes teātru direktori sevišķi rūpējās par pirmizrādi — spēlēja labākie aktieri un ar lielu aizrautību. Pirmizrāžu publika bija sevišķa: snobi un jaunbagātnieki parterā, teātra entuziasti — galerijā. Uz pirmizrādi nāca, vai nu lai sajūsminātos, vai izsvilptu. Jau nākamajā dienā pēc pirmizrādes laikrakstos parādījās recenzijas. Tas bija likums. Recenzijas parasti nebija vienaldzīgas — vai nu režisoru un aktierus cēla debesīs, vai sasīta druskās. Reizēm kritiķi strīdējās savā starpā, lietojot dažādas izteicienus bez kādām ceremonijām.

Ja par aktieri jaunajā lomā bija sliktā atsauksme presē, viņam pazemināja algu vai atlaida. Tāpēc aktieriem katra pirmizrāde bija «lēcieni neziņā»; viņi spēlēja briesmīgā nervu uzbudinājumā. Atceros Augusta Strindberga lugas «Jūlijas jaunkundze» pirmizrādi. Jūliju tēloja Elizabete Bergnere. Izrādes darbības gaitā jaunkundzei bija jādzer vīns. Drosmes labad Bergnere pasūtīja pudeli īsta vīna. Izdzērusi vienu kausu, viņa nejauši uzlēja otru kausu uz savas baltās kleitas. Tā kā tas iznāca dabiski un oriģināli, publika bija sajūsmināta par aktrises tēlojuma finesēm...

Nākamajās izrādēs aktieri spēlēja bez sevišķas intereses, bieži vien uzstājās otrais sastāvs. Galu galā izrāde izjuka pavisam. Berlīnē es pa īstam varēju novērtēt lielo izrāžu saglabāšanas kultūru Maskavā.

Pavērojot vairāk, man kļuva skaidrs, ka teātris kapitālistiskajā Vācijā ir komerciāls uzņēmums, kas pieder pie ienesīgās izpriecu industrijas.

Trakojošās spekulācijas, alkatības, godkāres un haltūras vidū izcēlās īstas radošas personības, kas tiecās pilnveidot cilvēkus un pasauli ar mākslas palīdzību. Interesantākie Berlīnē bija Reinharta vadītie teātri un Tautas skatuve (Volksbühne).



Anna Lācis un Bernhards Reihs Berlīnē

Maksu Reinhartu atzīst ne vien par vācu, bet arī par pasaules skatuves reformatoru. Viņš ir izaudzinājis vairākas izcilu aktieru paaudzes — A. Moisi, A. Basermani, E. Janingsu, V. Krausu, E. Deiču, G. Eizolti, A. Štraubi, E. Bergneri u. c. Reinharts deva klasikai jaunu, svaigu iztulkojumu. Viņš bija pārdrošs eksperimentators, it īpaši ar scēnisko apgaismojumu, skatuves mūziku un jaunu



Vācu aktieris Hilmārs Tāte, Anna Lācis un vācu režisors Manfreds Vekverts Berlīnē 1968. gadā «Brehta dialoga» laikā

teātra telpiskuma izpratni. Viņš radīja teātri — cirku ar skatuvi — arēnu.

Viņa izrādes izcēlās ar daiļumu un izsmalcinātām psiholoģiskām niansēm. Es noskatījos Reinharta uzvedumā B. Šova «Svēto Žannu», L. Pirandello «Seši tēli meklē autoru» un K. Goldoni «Divu kungu kalpu». Režija patiešām bija augstā līmenī. Tomēr es nesajutu šai teātrī toreizējās Berlīnes laika pulsus — kontrastu starp fantastisko bagātību un šausmīgo nabadzību, ļoti aso šķiru cīņu. Pat inscenējumi lielajā teātrī (teātrī-cirkā) izcēlās gan ar ļoti izteismīgām ainām, bet nepavisam neizmantoja demokrātiskā teātra revolucionārās iespējas.

Šīs nepilnības izskaidrojamas ar teātra ekonomisko struktūru un paša Reinharta sabiedrisko stāvokli. Reinharta teātris bija kapitālistisks uzņēmums, kura galvenais uzdevums — gūt peļņu. Reinharts bija radījis trestu, kurā ietilpa četri teātri. Visiem tiem bija viena vadība. Reinharta aktieri saņēma pašu niecīgāko atalgojumu, tāpēc ka Reinharta firmas marka bija slavena un aktieriem vajadzēja par šo marku maksāt. Reinhartam bija sava metode. Viņš akcentēja pirmizrādi, cenšoties izraisīt sensāciju un kīviņu kritiķu starpā. Viņam piemita prasme piesaistīt savā izpriecu trestā visus sabiedrības slāņus. Tomēr šī komerciālā darbība nevarēja Reinhartā noslāpēt lielu mākslinieku.

Tajos gados, kad es biju Berlīnē, M. Reinhartu jau sāka aizēnot citu virzienu režisori. Reinharts nepadevās un uzaicināja savā teātrī jaunus režisorus. No Vīnes — Bernhardu Reihu, no Minhenes — Ērihu Engelu, no Berlīnes teātra «Tribīne» — pēc sensacionālajiem E. Tollera «Pārvērtību» panākumiem — Karlu Heincu Martinu.

Mani sevišķi aizrāva divu vācu režisoru — Karla Heinca Martina un Leopolda Jesnera daiļrade. Viņiem bija pavisam atšķirīgs radošais rokraksts. Sākšu ar Karlu Heincu Martinu. Šim režisoram bija sava tēma — viņam patika sacerējumi, kas demonstrē, kā mūsdienu buržuāziskajā pasaulē zūd cilvēctība, un tā atklāsmei viņš izmantoja ārkārtīgi ekspresīvus izteiksmes līdzekļus. Dekoratīvais noformējums — bez kompromisiem, nosacīts: siena, durvis, kāpnes, podesti bija šķībi un greizi, šķīta, ka tie tūlīt saspiedīs cilvēkus, kuri atrodas uz skatuves. Apgaismojums bija spilgts, izcēla kontrastus. Darbības personu maskas, grims — plakātisks, grotesks. Katram tēlam bija dots noteikts runas ritms, ko viņš monotoniski atkārtoja. Žests — mehānisks, it kā cilvēki nekustētos pēc savas gribas. Izrādes atstāja satricošu, baisu iespaidu. K. H. Martins tādējādi gribēja izteikt savu pārliecību: kapitālistiskā pasaule nolemta bojā ejai.

Es redzēju daudzas viņa izrādes, tās visas bija savdabīgas un saviļņojošas. Bet pateikšu dažus vārdus par Ernsta Tollera lugas «Mašīnu postītāji» uzvedumu. Martins izmantoja skatuves — arēnas revolucionāro vērienu labāk, nekā to spēja izdarīt pats šīs skatuves radītājs Reinharts. Kad saniknotā, izmisuma pārņemta bez darba palikušo audēju masa ielauzās arēnā un sāka lauzt jaunās stelles, skats izraisīja skatītāju tūkstošos ne vien šausmas par barbarismu, bet arī domu, ka apvienots strādnieku spēks ir spējīgs izdarīt revolūciju. Man palikusi atmiņā audēju dziesma «Augstāk un augstāk», tās intonācija, marša ritms un sakumpušo, nomocīto darba cilvēku pantomīmiskais žests. Izrādes beigās, atskanot vētrainiem aplausiem, iznāca Martins un ierosināja saviļņotos skatītājus nosūtīt apsveikuma telegrammu autoram Ernstam Tolleram, kas tajā laikā atradās cietumā. Atskanēja aplausu vētra. Īstenībā tā bija politiska manifestācija, kas prasīja atbrīvot politiskos ieslodzītos.

Martina uzvedumi lika man nopietni pārdomāt mūsu darbu «vajātajā teātrī». Martins asi kritizēja kapitālismu, un tas man bija pieņemams. Viņš krietni paplašināja vienu šīs kritikas aspektu — morāli degradējas ne tikai ekspluatatori, tiek degradēti arī tie, kurus ekspluatē. Mēs buržuāziskajā Latvijā pasvītrojām tos pazemojošos un nepanesamos ekonomiskos, politiskos un kultūras apstākļus, kādos kapitālismā jādzīvo strādnieku šķirai. Ar to mēs gribējām attīstīt proletariāta šķiras apziņu un revolucionāro protestu. Mēs nepagājām garām arī šim divpusīgajam degradēšanās procesam, bet nespējām ne ar tēlojumu, ne dramaturģiju tik plastiski to izpaust kā Martins.

Otrs režisors, kas atstāja uz mani lielu iespaidu un rosināja domāt, bija Leopolds Jesners. Viņš laikmetīgu ideju paušanai izmantoja klasiskus darbus. Tajā laikā viņš izvēlējās tās klasiskās drāmas, kurās dominē politiskā tēma, proti, tirānu gāšanas tēma, piemēram, «Vilhelmu

Tellu», «Ričardu III», «Fiesko sazvērestību», «Donu Karlosu». Aizslēpies aiz klasisko sacerējumu maskas, Jesners tēloja tikai vienu nesenās pagātnes vēsturisko faktu — vācu monarhijas gāšanu, Vilhelma II padzīšanu. Viņš izlietoja visu savu režisora māku, lai šo notikumu parādītu spilgtā, izteiksmīgā formā. Režisors lugā izcēla politisko intrigu, nesaudzīgi svītrodams populāros mīlestības sazarojumus. Visu uzvedumu viņš koncentrēja uz katastrofu, paverši pārslīdēdams faktiem, kas to bija sagatavojuši.

Gribu aprakstīt interesanto un daudzējādā ziņā pamācošo V. Šekspīra «Ričarda III» uzvedumu. Kad paceļas priekšskars, mūsu priekšā ir atsegtas kāpnes, bezkrāsainas Taueras sienas un pie tām pieklāvušies cilvēki vienkrāsainos tērpos. Runā, žestā, rīcībā nav gandrīz nekā individuāla. Sākumā rodas iespaids, it kā mēs būtu iekļuvuši mēģinājumā, kur pusbalsī uz ātru roku iestudē lomas. Jesners ātri vien tiek galā ar populārākajām, saistošākajām lugas vietām (piemēram, ar atraitnē palikušās karaļienes Margaritas sēru runu pirmajā cēlienā), pakāpeniski atsedzot sižeta politisko līniju — godkārtīga cilvēka skrējieni pāri ļaužu līķiem uz troni. Sagatavošanās aizņem pirmos trīs cēlienus. Priekšskars nolaižas, bet tūlīt atkal paceļas no jauna.

Ceturtajā cēlienā kāpnes, kuras līdz tam bija parādītas dažādos variantos, aizņem visu telpu — to augšgals pazūd tumsā. Tās viscaur sedz sarkans paklājs. Pašā augšā — karaļa tronis, pārklāts ar sarkanu. Ričards III, atbrīvojis sev ceļu ar slepkavību virkni, drāžas pa kāpnēm uz troni un gavilēdams uzliek sev kroni. Un te nu atklājas, ka pirmie trīs cēlieņi Jesneram kalpojuši kā plaša ekspozīcija, kuras uzdevums — paskaidrot skatītājam lugas personu savstarpējās attiecības.

Karalis uzliek kroni. Šis moments tagad tiek plaši apspēlēts ar pantomīmu, žestu, intonāciju. Ar šo skatu sākas īstā teātra darbība. Gavīļu pilnajā uzurpatora no-

skaņojumā ielaužas dumpinieku draudīgie saucieni. Dumpīgo spēku vairošanās tiek akcentēta, grupēta, dota nepārtrauktā pieaugumā līdz pat katastrofas momentam. Karalis bēg no ienaidnieka pa tām pašām sarkanajām kāpnēm vaimanādams, klupdams, palēkdamies uz katra pakāpiena. Bet tajā pašā laikā no skatuves dziļuma draudīgi tuvojas kaujas ritmi, dārd bungas. Tas pats ritms atkārtojas Ričarda karavīru saucienos. Beigās draudīgās skaņas apņem vajāto tirānu. Sasniedzis kāpņu pēdējo pakāpienu, viņš uzduras uz sāncenša Ričmonda kareivju šķēpiem. Viņi ģērbti baltos tērpos. Priekšskars krīt. Avanscēnā iznāk Ričmonds un didaktiskā formā paskaidro skatītājiem pagātnes šausmas, svinīgi pavēstīdams taisnības uzvaru.

Man patika, ka L. Jesners nerakņājās psiholoģiski izsmalcinātos varoņu pārdzīvojumos, bet pievērsa uzmanību darbības personu rīcības galvenajai līnijai, ka režisors izrādīja interesi par politiski valstiskām parādībām un tādā bija politiskā teātra piekritējs. Taču es sapratu, ka viņa uzskati, kaut arī tie bija progresīvi, nebija marksistiski. Visinteresantākā man likās viņa attieksme pret klasiku tekstu. Tāpat kā Meierholds, arī viņš brīvi apgājās ar literāro vielu, ja tas bija nepieciešams laikmetīgu ideju un problēmu atklāšanai.

L. Jesnera režijai bija izcila nozīme arī tajā ziņā, ka viņš paplašināja skatuves tehniku, ieviesa savdabīgus aktiera spēles paņēmienus kā dialogos, tā arī mizanscēnās. Viņš prata meistarīgi radīt izrādē veselu simfoniju (skaņas, trokšņi, ritmi, kustība telpā, masu grupējumi un pārvietošanās) ap kādu lugā attēlotu vēsturisku notikumu. Tā, piemēram, tādas simfonijas bija Ričarda III bojā eja, grāfa Fiesko triumfa maršs un citi skati.

1890. gadā Berlīnē nodibinājās Brīvā Tautas skatuve. Sākumā tā bija skatītāju organizācija, kurā galvenām kārtām darbojās strādnieki un sociālistiski noskaņotā intelligēncē; vēlāk tai pievienojās kalpotāji un sīko veikalu



Vācu aktrise Helēna Veigle un Anna Lācis Berlīnē 1968. gadā «Brehta dialoga» laikā

Īpašnieki. Pirmā pasaules kara priekšvakarā Tautas skatuve par strādnieku ietaupījumiem bija uzcēlusi speciālu teātra ēku, kas bija apgādāta ar toreizējās teātra tehnikas pēdējiem sasniegumiem. Tautas skatuve bija izveidojusi arī savu truppu.

Tautas skatuves vadība bija sociāldemokrātu rokās, un teātra repertuāram bija kultūrtrēģerisks raksturs; politiski aktuālas lugas tika uzvestas samērā maz. Bet tieši 1922. gadā toreiz jaunais režisors Jirgens Fēlings uzveda Ernsta Tollera drāmu «Cilvēks — masa». Sacerējums bija uzrakstīts ritmizētā prozā un cildināja revolūciju. Man ļoti patika dialoga skaidrība un izteiksmība, ļoti intere-

sants bija kora partijas atveidojums, masu grupējumi, kas radīja dinamisku kustību.

Šajā laikā Berlīnē tika uzvestas arī klaji politiskas izrādes ar revolucionāri komunistisku saturu. Bet tad vajadzēja braukt uz priekšpilsētu, kur milzīgajās strādnieku zālēs spēlēja, piemēram, reviju «Roter Rummel». Tās tekstu bija sakārtojis toreiz vēl maz pazīstamais Ervīns Piskators, kas bija arī šī uzveduma režisors. Uz ielas stāvēja simtiem cilvēku, kas veltīgi gribēja iekļūt zālē. Telpā — spiešanās, drūzma, grūti elpot. Izrādes ietekme uz satraukto un kāro skatītāju bija nepieredzēta, nevienā citā teātrī nebija tik elastīgas skatītāju masas, kas tā iejustos darbībā. (Gluži tāpat kā Rīgā, kad strādnieki milzu bariem gāja uz Saules dārzu skatīties L. Paegles «Gadsimtu sejas» un L. Laicena konstruktīvās spēles.)

Sākās tā: divi publikas vidū uzsāk strīdu, tālāk disputs notiek ejā starp krēsliem. Tie ir divi strādnieki, kas runā par savu stāvokli. Pienāk kungs ar cilindru — buržuis — un uzaicina strādniekus pavadīt vakaru kopā ar viņu. Visas nākamās ainas iztīrā un komentē šie trīs cilvēki, tāpat no dažādiem viedokļiem. Patiesība kā dzīva dzimst šo uzskatu strīdā.

Izrādēs maksimāli tika izmantota brīva apskatu forma, kurā ērti tika ietilpinātas dažādas dzīves ainas, kas izraisa konfliktus. Personas bija visdažādākās — kara invalīds, kas lūdz mīlestības dāvanu, papirosu galu vācējs, pārdevējs, resnvēderis ar smagu pulksteņa ķēdi, fašistiskie slepkavas un strādnieki uz barikādēm. Te atainojās toreizējās dzīves kaleidoskops, kur blakus pastāvēja vispārsteidzošākie kontrasti.

Kad 1924. gadā Vācijas Komunistiskā partija organizēja lielu izrādi sakarā ar savu kongresu, scenārijs un režija tika uzticēta E. Piskatoram. Tiek notīrēts vislielākais un demokrātiskākais teātris — teātris-cirks, kur ir liela skatuve ar modernu tehniku un kur var sapulcēties milzīgas skatītāju masas. Pirmo reizi vācu teātrī bija izmantots

ekrāns. Kinokadri, kas demonstrēja notikumus valstī un visā pasaulē, gan uzskatāmi ilustrēja darbības personu runas un apgalvojumus, gan ar neapstrīdamu dokumentālu materiālu noslēdza tēlojumu uz skatuves, gan paplašināja atsevišķu gadījumu līdz plašākai — vispārinātai nozīmei.

Izrādē bija attēlots ļoti svarīgs vēsturisks periods, kas izšķīra Vācijas likteni, — notikumi no pirmā pasaules kara sākuma līdz Rozas Luksemburgas un Kārļa Lībknehta noslepkavošanai. Attēlojot valsts vēsturi, uzvedums pasvītvoja, ka tā ir šķiru cīņas vēsture. Dramaturģiskā materiāla struktūra bija organizēta pēc dramatiskas hronikas likumiem. Dominēja dokumentāls materiāls un izteikto domu autentiskums (Lībknehta, Luksemburgas, Vilhelma II runas bija pasniegtas pēc protokoliem). Izrāde ar savu patiesīgumu un kvēlo partejiskumu atstāja milzīgu iespaidu.

Mani dziļi saviļņoja gan pati izrāde, gan tās izraisītās asociācijas. Mēs Rīgā strādājām tādā pašā virzienā, taču darba apstākļi bija ārkārtīgi smagi. Policisti izsekoja mūs, un mēs nespējām plašāk izvērst savus nodomus. Tas nomāca mūsu radošo darbu. Bet tagad es pati savām acīm redzēju, ka tam, ko mēs bijām darījuši, ir vēl lielāka perspektīva. Es guvu uzskatāmu mācību, ka politiskajam teātrim pieder nākotne.

Es dabūju darbu Reinharta teātros, uzvedu viencēliena flāmu ludziņu pēc tautas eposa motīviem «Lancelots un Sanderaina». Sižets izcēlās ar burvīgu labsirdību, tāpēc es izrādī izstrādāju pēc kvatrocento zīmējumu parauga. Tēloja brīnišķīgi aktieri: Elizabete Bergnere — Sanderainu, Hanss Šveikarts — Lancelotu, Karls Hanemanis — Lancelota draugu. Šī poētiskā luga tika izrādīta vienā vakarā ar A. Strindberga «Jūlijas jaunkundzi» Bernharda Reiha uzvedumā. Režisors tik veikli bija pārkārtojis tekstu, ka pat visvērtīgākie Strindberga pazinēji nepamanīja pārveidojumus. Dialogs un mizanscēnas bija

lakoniskā, skaudrā stilā, tā ka brīžiem izrāde atgādināja šausmu teātri. Es biju sajūsmināta.

Pēc tam es strādāju par Reiha asistenti; viņš uzveda teātrī-cirkā «Karali Līru». Interesantas šai laikā bija sastapšanās ar arhitektu H. Pelcigu, kas bija radījis šī teātra ēku un tagad noformēja «Karaļa Līra» izrādi.

Interesants notikums man bija piedalīšanās izrādē «Dāma ar kamelijām» Vācu teātrī Berlīnē. B. Brehts šai B. Reiha uzvedumā speciāli man uzrakstīja Margaritas Gotfē draudzenes Esteres lomu. Oranžkrāsas tafta kleitā rokoko stilā es ceturtajā cēlienā dejoju trakulīgu kankānu. Izrāde ar lielu troksni izgāzās, jo bagātnieki parterā bija sašutuši par Brehta uzrakstīto negaidīto finālu. Te nebija tās A. Dimā aprakstītās pirmsnāves svētlaimes, ko bija atnākusi noskatīties pirmizrāžu buržuāziskā publika, te bez kompromisiem tika parādīta kurtizānes briesmīgā nāve. Buržuāziskās avīzes šķīta zibeņus un pārkonus. Tikai «Rote Fahne» uzslavēja.

Kopā ar Bernhardu Reihu es devos no Berlīnes uz Minheni, kur viņš tika uzaicināts par galveno režisoru.

Minhenes Kamerteātrī bija angažēts Bertolts Brehts. Viņš gatavoja savas lugas «Eduarda II dzīve» inscenējumu. Ar Bertu Brehtu, kā viņu toreiz sauca, man tūlīt radās labs kontakts. Viņš iztaujāja mani par Oktobra revolūciju un padomju teātriem. Brehts savukārt pastāstīja par savu režisora koncepciju «Eduardā» un runāja par masu ainām. Es ieteicu kareivjiem nogrimēt baltas sejas un, kara bungām rīboņ, mehāniski maršēt kā marionetēm. Tas Brehtam ļoti patika, un viņš tūlīt uzaicināja mani strādāt pie viņa par asistenti.

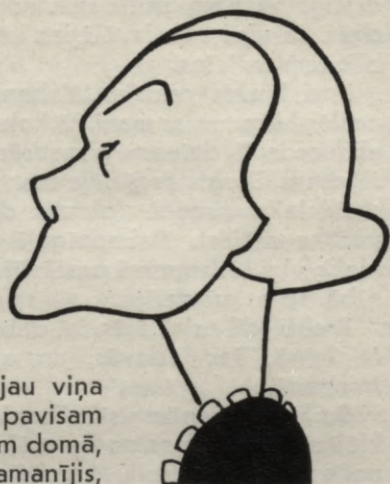
Es mēģināju izrādes masu ainas. Centos iesaistīt statistus stingrā ritmā. Viņu sejām vajadzēja būt nekustīgām un bez jebkādas domas, it kā viņi nezinātu, kāpēc

šauj un kurp iet. Taču šajās ainās vēl kaut kā trūka. Liekais komiķis Maksims Valentins, noskatījies kādu mēģinājumu, sacīja: «Viņi ir bāli. Viņiem ir bailes.» Brehts vēl piebilda: «Viņi ir noguruši.» Nu viss bija kārtībā.

Brehts izcili vadīja režiju; viņš strādāja neparasti precīzi. Režisors varēja bezgalīgi atkārtot kādu kustību, kura viņam šķita svarīga, turklāt viņš aizvien bija laipns un pacietīgs, nekad rupji neuzkliedza aktieriem. Viņš veidoja dialogu un pantu citādi, nekā aktieri bija paraduši. Brehts gribēja atradināt viņus no neskaidrības un nekonkrētības. Tas jau bija «gestu» valodas sākums. Aktieriem darbs ar Brehtu bija grūts, jo viņš vienmēr ierosināja kaut ko jaunu un pat ģenerālmēģinājuma laikā iedeva viņiem jaunu tekstu. Taču Brehta radošā enerģija savilņoja viņus, un viņi strādāja ar interesi un pacietīgi.

Šai izrādē Brehts iedeva man jaunā prinča Eduarda lomu un ļoti rūpīgi strādāja pie teksta ritma. Režisors gribēja, lai es spēlētu mežonīgu, cietsirdīgu un bīstamu princi. Vēl nekad es nebiju redzējis vēsturiskas drāmas spēlētājam tik uzsvērti vienkāršā stilā. Kaspars Nēers veidoja dekorācijas bez pārspīlēta krāšņuma, arī lordu kostīmi bija no vienkārša maisa audekla darināti, un aktieriem bija jārunā bez patosa. Man patika, ka Brehts spēja strādāt kolektīvi.

Brehts bija saudzīgs. Mazs piemērs. «Eduarda II dzīves» pirmizrādē notika nepatīkams gadījums. Uz pirmizrādi no Berlīnes bija atbraukuši slaveni teātra ļaudis: Leopolds Jesners, Herberts Jērings un citas slavenības. Es biju ļoti uztraukusies. Manam princim vajadzēja iet šķērsām pāri skatuvei, bet skatuves vidū es pēkšņi nogāzos visā garumā. Biju ļoti nelaimīga, jo sabojāju taču svarīgo pirmizrādi. Es neaizgāju uz svētku mielastu pēc pirmizrādes un vairākas dienas izvairījos no Brehta. Taču sastopoties viņš bija tikpat laipns kā agrāk un ne ar vienu vārdu nepieminēja manu nelaimi. Varbūt viņš nekā nebija mantījis, varbūt tieši tobrīd viņš nebija skatītāju



zālē? Kādreiz vēlāk — jau viņa teātrī Berlīnē — Brehts pavisam negaidot sacīja: «Tu laikam domā, ka es nemaz neesmu pamanījies, kā tu Minhenē pirmizrādē nokriti?» Tagad tās bija nesāpīgas, jautras atmiņas. Iepriecināta un aizkustināta es klusēju.

Minhenē ap Brehtu izveidojās saskanīga darba biedru grupa — Feihtvangers, Nēers, Reihs un es —, ar kuru viņš sistemātiski apsprieda mēģinājumu rezultātus un turpmākos uzdevumus.

Teātra ļaužu vidū Bertolts Brehts bija izcila personība. Ārēji viņam nepiemita nekas no slavena mākslinieka. Viņš valkāja pelēku sporta uzvalku bez kaklasaites un cepuri ar nagu; viņam nebija spožu manieru — dažkārt viņš bija pat neveikls un apjucis. Brehts runāja klusi, ļoti reti dusmās kļiedza, bet, ja arī gadījās, — tad kļiedza tik spalgi, ka tas gāja caur kauliem. Režisors bija patiesi sīrsnīgs, bet bija arī pietiekami atturīgs un reti izteica komplimentus. Ja viņu kaut kas aizkustināja, tad viņš nolieca galvu sānis un gari novilkā: «Jā, jā.» Ja viņa

PANAGGI

Itāliešu mākslinieka Panadžī zīmētais Annas Lācis šaržs

draugs nokļuva grūtībās, viņš vienmēr bija gatavs palīdzēt. Ja viņš bija izvēlēties kādu par savu draugu, tad bija tam uzticīgs.

Kad Brehts prasīja Minhenes Kamerteātra direkciju noslēgt līgumu ar mani, tā kategoriski atteicās. Tūlīt pēc «Eduarda II dzīves» pirmizrādes es biju spiesta atstāt Minheni. Brehts sagādāja man pajumti Augsburgā kādā strādnieku ģimenē (pirmās dienas es dzīvoju Brehta vecāku mājās). Nabadzīgajā dzīvoklī pulcējās strādnieki; viņi lūdza mani pastāstīt par dzīvi Padomju Savienībā. To es arī darīju.

Brehts ļoti nopūlējās, lai dabūtu atļauju man uzturēties Minhenē. Tas izdevās, un es atkal drīkstēju dzīvot Minhenē.

Brehts nepieņēma stīkpilsoniskos priekšstatus par pieklājīgu izturēšanos un ignorēja tos. Droši vien no kādas nolietotu automobiļu kapsētas viņš bija izmakšķerējis vecu satiksmes līdzekli, samontējis to un ar cigāru zobos žirgti braukāja apkārt. Bieži viņš ņēma līdzi mani. Kad mēs braucām pirmo reizi, vecā kaste traki sprauslāja un grabēja. Gājēji apstājās un atskatījās: kas tur trokšņo? Mašīnas priekšā Brehts bija piestiprinājis no rupja audekla darinātu trīsstūra formas karodziņu, uz kura bija rakstīts: Brehts. Es kautrējos un neapmierināta vaicāju Brehtam: «Kāpēc tu uzrakstīji savu vārdu uz šīs vecās kastes?» Brehts savukārt jautāja man: «Vai mums ātri jānokļūst galā?» Es atbildēju, ka — jā. «Vai mēs braucām ātri?» Atkal es teicu: «Jā.» — «Tātad mēs panākam to, ko vēlamies!» Es nevarēju neko iebilst pret šo praktisko saprātu.

Vācijā man izdevās sastapties ar interesantām radošām personībām, un daudzas no tām kļuva par maniem draugiem. Dažas sastapšanās bija saistītas ar darbu, citas — pilnīgi nejaušas.

Kapri, kur es biju apmetusies 1924. gada pavasarī uz pusgadu, lai ārstētu meitu Dagū, es kādu dienu aizgāju ar viņu uz veikalu nopirkt mandeles. Mēs iegājām veikālā, bet es pēkšņi biju aizmirsusi, kā itāļiski sauc mandeles. Pārdevējs nesaprata ne manu mīmiku, ne žestus. Pēkšņi atskanēja balss: «Cienītā kundze, atļaujiet jums palīdzēt!» Es pagriezos, blakus stāvēja kungs ar lielām brillēm, kurām bija biezi stikli. Es atbildēju: «Lūdzu.» Kad es saņēmu paciņu ar mandelēm un citiem pirkumiem, viņš sacīja: «Atļaujiet stādīties priekšā — doktors Valters Benjamins. Atļaujiet jūs pavadīt!»

Benjamins bija atbraucis no Berlīnes uz Kapri, lai pabeigtu disertāciju par vācu dramaturģiju 17., 18. gadsimtā. Viņš ļoti interesējās par Padomju Savienību. Es viņam daudz stāstīju par padomju teātri, dramaturģiju, par jauno kūšājošo dzīvi un plašajām iespējām personiskai iniciatīvai. Mani viņš saistīja ar franču literatūras lieliskajām zināšanām. Savā tulkojumā viņš lasīja man Žirodū, Bodlēru, Prustu, Židu. Bez tam mani interesēja vācu progresīvās buržuāziskās inteligences psiholoģija. (Vēlāk es uzrakstīju rakstu «Par vācu inteligences diferenciāciju».) Šie intelektuāļi bija neapmierināti ar pastāvošo iekārtu, tāpēc viņi valstīdīgi interesējās par Padomju Savienību, taču nespēja galīgi saraut saites ar savu šķiru.

Mums ar V. Benjaminu tūlīt sākās karsti strīdi. Es jautāju, kāpēc viņš, progresīvi domājošs cilvēks, pēti un raksta disertāciju par šo mirušo vācu baroku. Viņš aizstāvējās, sacīja, ka saskatot to jaunā gaismā un atklājot tajā saites ar vācu ekspresionistiem. Es jautāju — vai patiešām starp baroka dramaturgiem un ekspresionistiem pastāv analogija pasaules uzskatā? Un jautāju, kādas šķiras intereses viņi izteic. Sākumā viņš atbildēja izvairīgi, pēc tam piebilda, ka viņu esot ieinteresējusi materiālistiskā estētika. Es ieteicu viņam studēt Marksu, Engelsu, Ļeņinu, Plehanovu. To viņš arī izdarīja.

Ar Valteru Benjaminu mēs sadraudzējāmies, bieži satikāmies Berlīnē. Viņš parādīja man Berlīnes strādnieku rajonus, ieveda mani baismīgajās akmens kazarmās, asfaltētajos pagalmos, kur bērniņi elpoja putekļus. Viņš apmeklēja ar mani vienistabas dzīvokļus, kur liela ģimene — tēva vecāki, vīrs, sieva, daudzi bērni — nodarbojās ar mājamatniecību: šuva pogcaurumus un apšuva pogas. Ja viņi visi augu dienu bija neatlaidīgi strādājuši, tad atalgojuma pietika iesala kafijai un kartupeļiem.

Tad mēs devāmies uz Berlīnes centru, un viņš konfrontēja nabadzības kvartālus ar greznības pasauli. Es biju pārsteigta, jo neviens komunistu man nebija tik asi un uzskatāmi parādījis šķiru pretīšķības kā Valters Benjamins.

PADOMJU SAVIENĪBĀ

Maskavā es ieradās 1926. gada pavasarī un nokļuvi politisku un literāri politisku diskusiju krustugunīs.

Padomju Savienības galvaspilsēta mani uzņēma draudzīgi. Vilis Knoriņš pieņēma mani partijas Centrālkomitejā, it kā es būtu veca paziņa. Izrādījās, ka viņš bija labi informēts par «vajātā teātra» darbību. Biju samulsusi un dziļi saviļņota — lielās Padomju valsts atbildīgs darbinieks un zina par mūsu grūto, necilo darbu «vajātajā teātrī» buržuāziskajā Rīgā. Pēc dažām dienām viņš uzaicāja mani noskatīties Mihailu Čehovu Hamleta lomā Maskavas Dailes teātrī. Čehovā es redzēju interesantu mākslinieku, bet viņa dāņu prinča traktējumam es nevarēju piekrist — viss uzvedums bija mistiskas noskaņas apdvests.

Biju izbrīnījusies un pārsteigta par vienkāršību un kautrību, kas piemita boļševikam Vilim Knoriņam. Man iespiedies atmiņā kāds gadījums. Mēs gājām uz teātri

skatīties kādu opereti. Pie kases stāvēja gara rinda. Knoriņš nostājās rindas galā. Drīz vajadzēja sākties izrādei. Es jautāju: «Vai tiešām jums jāstāv rindā?» Tad viņš apķērās, piegāja pie kases un parādīja kādu dokumentu. Sacēlās uztraukums — mūs sagaidīja pie ieejas zālē, ieveda ložā, ienesa kādus atspirdzinājumus.

V. Knoriņš vienmēr bija neuzkrītoši ģērbies, un viņa dzīvoklis bija iekārtots vairāk nekā vienkārši. Vecais tēvs un māte dzīvoja pie viņa. Knoriņš labi pazina literatūru, mīlēja to. Kaut arī bija ļoti aizņemts, viņš pastāvīgi ar dzīvu interesi sekoja latviešu literatūrai un kultūrai. Vēlāk viņš atbalstīja manu plānu uzvest «Zemnieku Becu» latviešu teātrī «Skatuve», konsultēja, pagādāja man nepieciešamos materiālus par zemes jautājumu kapitālistiskajā Vācijā.

Mani uzaicināja lasīt referātu partijas Maskavas komitejā — «Ko dod buržuāziskais latviešu teātris proletariātam». Zāle bija pārpildīta. Mans referāts tika publicēts Maskavā «Krievijas Cīņā».

Ārpusskolas audzināšanas darbā man bieži iznāca sastapties ar Nadeždu Krupskaju. Es bieži konsultējos ar viņu bērnu estētiskās audzināšanas jautājumos. Viņa, piemēram, noraidīja speciāli bērniem gatavotu teātri, kur pieaugušie nokāpj no saviem augstumiem, izlikdamies bērnišķīgi, bet faktiski uzskata bērnus par nesapratīgiem radījumiem. Viņa teica, ka bērni esot mazi cilvēki, kuriem ir pašiem sava pasaule un kuri daudz ko saprot; vajagot daudz saprāta un takta, lai viņus izaudzinātu pareizi, tas ir, par patstāvīgi domājošiem cilvēkiem. Viņa ierosināja, lai bērnu kinoteātrī rāda labākās pieaugušo filmas, protams, saprātīgi tās izvēloties.

Nadežda Konstantinovna no visiem cilvēkiem, ar kuriem man nācās kopā strādāt vai sastapties dažādās apspriedēs un sapulcēs, atstāja uz mani vislielāko iespaidu — iespaidu uz visu mūžu. Viņas vienkāršība un kautrība bija pārsteidzoša; ģērbusies viņa bija vienkārši,

izturējās pret cilvēkiem vienmēr laipni un taktiski. Es biju iemīlējusies Krupskajā. Viss man viņā patika: viņas platā, atklātā piere, gludais matu sasukājums, lielās skaidrās acis, viņas nopietnā, allaž mazliet nogurusī sejas izteiksme.

Kad Sovkino valde pieņēma S. Eizenšteina filmu «Oktobris», klāt bija arī N. Krupskaja. Sergeja Eizenšteina kadri bija apbrīnojami radošās fantāzijas, tehniskās atjautības un novatorisma ziņā. V. I. Ļeņina lomai režisors bija izraudzījis strādnieku Ņikandrovu no Ļeņingradas, kuram bija ārēja līdzība ar Ļeņinu. Apspriedē Krupskaja ņēma vārdu. Viņa ilgi un sirsnīgi runāja par Eizenšteina talantu, apstājās, acīm redzot, gribēja kaut ko sacīt, taču atkal sāka runāt par talantīgiem kadriem. Pēc tam pēkšņi apmulsusi sacīja: «Nav tik svarīga fotogrāfiskā līdzība ar Ļeņinu, svarīgi ir sajust, ka viņš ir personība.»

Ārusskolas audzināšanas darbs prasīja daudz laika un vēl vairāk enerģijas. Bet visu pārējo laiku es aktīvi piedalījos RAPP (Krievijas proletārisko rakstnieku asociācija) teātra sekcijā. Šai sekcijai vajadzēja aizstāvēt Rappa idejiski māksliniecisko platformu — politiski tendenciozas skatuves mākslas un reālistiska dzīves attēlojuma principus teātros.

Jautājumā par Meierholda teātri RAPP valdes un teātra sekcijas domas nesakrita. Vieni Vsevolodu Meierholdu uzskatīja par formālistu tādēļ, ka viņš it kā lietojot nereālistiskus izteiksmes līdzekļus — hiperbolu, grotesku, ekscentriku, akrobātiku, biomehāniku, konstruktīvu un nosacītu skatuves noformējumu. Citi viņu dedzīgi aizstāvēja, deklarēdami, ka Meierholds ir pirmais partijas biedrs — režisors, ka viņš ir drosmīgs reformators, ka reālismā ietilpst ļoti dažādi izteiksmes līdzekļi, to nedrīkst pielīdzināt naturālismam.

Cits diskusiju centrs izveidojās ap Maskavas Dailes teātra novērtējumu. Viena daļa kritiķu un skatītāju aiz-

stāvēja teātra apolitiskumu tā režijas un aktieru augstās meistarības dēļ. Otra daļa kritizēja Dailes teātra politiski neizturēto repertuāru, taču uzskatīja, ka mākslinieciskā ziņā teātris ir reālisma paraugs. Bet trešā daļa asi nopēla teātri par gauso evolūciju revolucionārās ideoloģijas propagandā un apsūdzēja teātri naturālismā. Iedegās kaislības ap M. Bulgakova «Turbinu dienu» uzvedumu. Es bieži pavadīju Vācijas rakstniekus un teātru darbiniekus uz izrādēm. Kad mēs ar vācu rakstniekiem Kišu, Tolleru, Volfu, Beheru, režisoru Piskatoru un franču teātra darbinieku komunistu Musinaku apmeklējām «Turbinu dienas», viņus pārsteidza tas, ka padomju teātris rāda Padomju Savienības ienaidniekus nelaimīgus, aizkustinošus un cēlsirdīgus. Bet, kad viņi redzēja V. Billa-Belocerkovska «Vētru», viņi sacīja: «Lūk, tā ir īstā Maskava.»

RAPP valde izstrādāja rīcības programmu teātra frontē, pārspīlējot Meierholda trūkumus un atzīstot, ka, neraugoties uz Dailes teātra repertuāra atpalcību no laikmeta prasībām, vienīgi no tā proletāriskajam teātrim jāmacās reālistiskais tēlojums. Grupa RAPP teātra sekcijas biedru (Bills-Belocerkovskis, Gļebovs, Vagramovs, Ļubimovs-Lanskojs, Beskins, Vakss, Reihs, es un citi) nepieņēma šo programmu, izstājās no Rappa un organizēja jaunu grupu — «Proletāriskais teātris».

Grupa arvien paplašinājās. Tika nodibinātas nodaļas Gruzijā (S. Ahmeteli), Baltkrievijā (M. Rafaļskis), Ukrainā (M. Krušelnickis). Mēs sarakstījāmies ar progresīviem teātru darbiniekiem Vācijā, Francijā, Dānijā u. c. Grupa kļuva par MORT (Starptautiskā strādnieku teātru apvienība) iniciatoru kodolu.

Atbildīgais sekretārs bija rakstnieks A. Gļebovs — ļoti talantīgs organizators. Viņam piederēja ideja (un iniciatīva) organizēt Maskavā nacionālo teātru olimpiādi, ko patiešām arī īstenoja.

Mēs izstrādājām grupas idejiski māksliniecisko platformu. Darbs bija ilgstošs, tas lika mums nopietni un

zinātniski nodarboties ar padomju teātra problēmām. Mēs atzīmējām dažus kreisā teātra pārspīlējumus, kritizējām Dailes teātra idejisko nostādni un brīdinājām Tairovu no viņa estētiskās aizraušanās. Mēs paziņojām, ka proletāriskā teātra radošajai metodei jābalstās uz materiālistisko dialektiku, un izvirzījām dialektiskā reālisma lozungu. (Interesanti, ka divdesmit piecus gadus vēlāk arī Brehts sāka runāt par dialektisko reālistismu.) Mūsu programma tika publicēta brošūrā.

«Proletāriskajam teātrim» atļāva organizēt diskusiju klubu. Telpas iedeva Nikoļskas ielā. Ar kluba organizēšanu nodarbojās trijotne — Pāvels Novickis, Viktors Šestakovs un es. Klubs bija ērti iekārtots, ar ložām sienās, lai radītu intīmas nepiespiestības atmosfēru. Mēs ar mākslinieku Šestakovu ilgi meklējām piemērotas tapetes un beidzot atradām ultramarīna krāsā. Notika tikai viena kluba atklāšanas sanāksme. Ar 1932. gada 23. aprīļa lēmumu VK(b)P CK likvidēja Rappu, un līdz ar to darbību pārtrauca arī citas radošās grupas.

Tas bija viens no vētrainākajiem, kaismīgākajiem padomju teātra periodiem, kad notika daudz radošu strīdu, meklējumu un diskusiju. Maskavā vien par režisoriem strādāja K. Staņislavskis, V. Nemirovičs-Dančenko, V. Meierholds, A. Tairovs, (J. Vahtangova gars arī vēl bija dzīvs), A. Popovs, A. Dikijs, J. Zavadskis, N. Akimovs, V. Bebutovs, N. Ohlopkovs, A. Gripičs un daudzi citi (visus jau nevar nosaukt). Republikās teātrus vadīja tādi izcili talanti kā K. Mardžanovs, S. Ahmeteli, Ļ. Kurbass, M. Rafajskis (kā dzīvu es redzu viņa jubilejas izrādī Minskā — Lope de Vegas drāmu "Fuente Ovehuna").

Teātros strādāja brīnišķīgi aktieri. Bet man vismīļākie bija A. Koonena, S. Mihoelss, S. Martinsons, mani kolēģi no Komisarževska studijas I. Iljinskis un A. Ktorovs, J. Glizere un M. Štrauhs, bet, kad es vēlāk ieraudzīju

N. Hmeļovu Kareņina lomā, — tie bija «griesti» (kā saka mana mazmeita).

Manas simpātijas tieši pret šiem aktieriem nenoteica instinktīva gaumes izjūta, tās acīm redzami bija saistītas ar maniem daiļrades principiem. Kaut arī minētie mākslinieki bija dažādas radošās individualitātes, dažas iezīmes viņiem bija kopīgas — partejiska attieksme pret tēlu un spilgtā, ekspresīva tēlojuma forma.

Iepazīšanās ar dažādiem jaunrades virzieniem, dažādām aktieru personībām, dedzīgi strīdi aktieru, režisoru, kritiķu, teātra zinātnieku vidū bija kā universitāte, kas man deva vairāk materiāla zinātniskai domai un radošai fantāzijai nekā pieci gadi Valsts Teātra mākslas institūtā, kur es vēlāk mācījos aspirantūrā. Taču pārāk neaizrausimies — institūts tomēr deva nopietnu marksistiski leņinisku mākslas izpratni. Režijā es visvairāk guvu no Meierholda.

Maskavas Arodbiedrību teātrī tolaik izrādīja V. Billa-Belocerkovska «Vētru» režisora J. Ļubimova-Lanskoja traktējumā. Man tas bija vispriecīgākais teātra dzīves notikums. Kāpēc? Uzvedums man bija tuvs tajā izmantoto idejiski māksliniecisko paņēmienu ziņā. 1) Izrāde pauda kaislīgu pieķeršanos Oktobra revolūcijai un tās varoņiem. 2) Hronikālisms un dokumentālisms. 3) Sarežģītu mīlestības intrigu ignorēšana. 4) Sociāli skaidri konturēti raksturi, kam tajā pašā laikā ir spilgti individuāla nokrāsa. Šeit bija jūtams mēģinājums parādīt uz skatuves cilvēku kā visu sociālo attiecību kopumu. «Vētra» radīja laikmetu padomju dramaturģijā. V. Billam-Belocerkovskim sekoja K. Treņovs, A. Gļebovs, V. Kiršons, A. Afinogenovs un vēlāk N. Pogodins, V. Višņevskis, radot daudz sarežģītākus, daudz spilgtākus individualizētus tēlus, it īpaši Višņevskis savās lugās «Pirmā jātnieku armija» un «Optimistiskā traģēdija». (Mazliet citādi šī attīstība norisinājās kinomākslā, kur agrākā aģitfilma sasniedza virsotni S. Eizenšteina

filmā «Bruņukuģis «Potjomkins»», kuru daudzīnāja visā pasaulē.)

Kad es strādāju «vajātajā teātrī», darbības personas lūgās, kuras es uzvedu, izpildīja noteiktu funkciju — tās bija sociālu grupu pārstāvji, reizēm mazliet individualizēti pārstāvji. Arī politiskā teātra izrādēs Vācijā Piskatora režijā («Sarkanais apskats» un «Par spīti visam») raksturi bija vairāk sociāli tipi nekā individualitātes. Tāda nostādne bija raksturīga agrīnā ekspresionisma izrādēm.

«Vētras» uzvedumā pirmo reizi uz padomju skatuves tika rādīts patiešs proletārieša tēls bez mazākā izskaistinājuma. Individuālā un sociāli tipiskā elementa apvienojumā es tagad saskatīju jaunu, ļoti svarīgu būtisku politiskā teātra īpašību. Bills-Belocerkovskis bija bezgala sašutis, kad viņš uz skatuves redzēja romantisko drāmu varoņiem pielāgotos deklamējošos un pozējošos boļševikus un strādniekus. Un patiešām — bija nepieciešami vairāki gadi, lai uz skatuves organiski un vienkārši sāktu runāt strādnieks. Šī padomju teātra pieredze man deva iespēju radīt «Skatuvē» izrādi «Zemnieks Becs».

Vide ietekmē personības veidošanos. Vide, kurā es uzturējos, atstāja manī stipras pēdas un bagātināja manus novērojumus. Es iepazinos ar cilvēkiem, kas ieņēma svarīgus valsts amatus, — es jau runāju par Knoriņu, bet gribas nosaukt arī Dāvidu Beiku, Jāni Sudrabu (Mārtiņu Lāci) — manus vecos paziņas no Rīgas, Vili Dermani. Bieži es sastapos darbā un personiskajā dzīvē ar V. Billu-Belocerkovski, A. Gļebovu, F. Panfjorovu, A. Altmanu, L. Toomu, A. Beku, P. Novicki, S. Eizenšteinu, V. Šestakovu.

Vladimirs Bills-Belocerkovskis pusaudža gados bija aizbēdzis no nabadzīgā Belocerkovas miesta, no despotiskā tēva. Strādājis par jungu uz tālbraucējiem kuģiem, klaiņojis pa Eiropu, Ameriku, karājes virvēs, mazgādams logus četrdesmitajā stāvā; beidzot, nespē-

jis vairs paciest šīs briesmīgās pilsētas, aizbēdzis tukšnesī.

Pēc februāra revolūcijas viņš atbrauca uz Krieviju un jau pirms Oktobra revolūcijas iestājās boļševiku partijā. Pilsoņu kara laikā Bills-Belocerkovskis karoja pret Kolčaku. Pēc tam viņš atbrauca uz Maskavu. Dailes teātra izrādes Č. Dikensa «Circenis uz krāsns» laikā viņš pielēcis kājās un, mežonīgi kliegdam: «Kas tā par bezjēdzību! Par ko mēs cīnījāmies... lai rādītu tautai buržuāzisku ģimenes idilli un buržuāzisku tikumību!?» — izšāvēs kā lode no teātra. Aizskrējis mājās, apsēdies pie galda un sācis rakstīt stāstu «Asinainais bifšteks». Pēc šī stāsta izveidotais inscenējums bija viņa pirmais pakāpiens augstajās dramaturģijas kāpnēs.

Lugā «Dzīve sauc» ir aina, kur Fedja Ņikitins apjucis stāv pie grāmatu skapja. Ar kādu grāmatu sākt? Tas ir tīri autobiogrāfisks moments. Billam-Belocerkovskim nebija izglītības, un viņš saprata, ka ar kvēlu partejiskumu un dabisku talantu vien nepietiek, lai kļūtu rakstnieks. Viņš nolēma nopietni nodarboties ar pašizglītību un droši vien bieži bija apjucis stāvējis pie skapja, nezinādam, ar kādu grāmatu sākt.

Anatolijs Glebovs pārsteidza mani ar savu mīlestību pret citām tautām, viņš zināja franču un vairāku Vidusāzijas tautu valodas. Sevišķi intensīvi viņš interesējās par mazām, atpalikušām tautām. Viņa populārajā lugā «Inga», ko uzveda Revolūcijas teātris, galvenā varone bija latviete. Viņš palīdzēja toreiz vēl nepazīstamam rakstniekam no Komi — Nikolajam Djakonovam — pārstrādāt komēdiju «Kāzas ar pūru»; to uzveda B. Raven-skihs, un izrāde guva lielu ievērtību. A. Glebovam piemita neizsīkstoša enerģija, un vienmēr viņam bija interesanti projekti: te viņš propagandēja viencēliena lugas, te aicināja profesionālus rakstniekus radīt darbus kolhozu skatuvēm. Pats viņš uzrakstīja veselu sēriju viencēliena lugu. Kad es Valmierā uzvedu A. Upīša viencēlienu

ciklu — «Stāsti par mācītājiem», Glebovs speciāli atbrauca uz Valmieru. Viņam ļoti patika, ka mēs braucam uz skolām rādīt šo antirelīģozo izrādi. Viņš pat uzrakstīja par šo mūsu izrādi laikrakstam «Literaturnaja gazeta».

Viņa organizētība un akurātība literārajā darbā bija īsts paraugs. Viņš bija viens no pirmajiem dramaturgiem, kurš rakstīja vēsturiskas lugas, ievērojot vēsturiskā materiālisma principus. Gandrīz visu A. Glebova daiļradi caurstrāvo antirelīģiozi motīvi.

Pāvels Novickis bija Tautas Izglītības komisariāta darbinieks un simpatizēja jaunajai kreisajai padomju mākslas strāvai. Novickis bija iemīlējies mākslā, bija speciālists vairākās mākslas nozarēs, it sevišķi aizrāvās ar glezniecību. Viņš lasīja lekcijas par glezniecību augstākajās mācību iestādēs. Es biju viņa klausītāja Kinomākslas institūtā; visvairāk man patika viņa lekcijas par franču impresionismu. Viņš lasīja aizrautīgi, dziļi pārzināja materiālu, labi analizēja darbus, savus uzskatus izteica atklāti un droši. Viņa lekcijas deva studentiem lielu labumu, tāpēc ka viņš mācīja atšķirt īstu mākslu no amatniecības. Kad es mācījos Teātra mākslas institūtā aspirantūrā, viņš vadīja režijas katedru, — es kļuva par viņa sekretāri.

Kad esmu Maskavā, tad zvanu P. Novickim, apmeklēju viņu un viņa dzīves biedri, bijušo V. Nemiroviča-Dančenko operas studijas dziedātāju. Viņa istaba ir sava veida muzejs. Pie sienām senas grafikas, oriģināli mākslas darbi, grāmatu plauktos monogrāfijas par māksliniekiem.

Bernhards Reihs mani iepazīstināja ar kinorežisoru Sergeju Eizenšteinu. 1926. gada aprīļa beigās Berlīnē notika «Bruņukuģa «Potjomkins»» pirmizrāde. Tas bija īsts padomju kino un Eizenšteina triumfs. Pazīstamais progresīvais kritiķis Herberts Jērings izteicās, ka «Bruņukuģis «Potjomkins»» un «Zelta drudzis» (Čarlija



Skats no R. Blaumaņa «Ugunī» izrādes. Edgars — J. Baltausis,
Kristīne — M. Leiko

Čaplina filma) — tie esot filmu jaunrades poli: Krievija — Eizenšteins, Amerika — Čaplins. Ja no pēdējo divdesmit gadu dokumentiem visi būtu gājuši bojā un būtu izglābts tikai «Bruņukuģis «Potjomkins»», tad būtu saglabāts tāds pats darbs, kādi bija «Illiāda» un «Nībelungu dziesma». Tā toreiz rakstīja H. Jērings.

Plašā atbalss visā pasaulē neatviegloja Eizenšteina daiļrades likteni. Tā kā viņš meklēja un atrada jaunu kinematogrāfijas valodu, tad dogmatiki un vulgarizatori vajāja viņu, apvainojot formālismā.

Es bieži sastapos ar Sergeju Eizenšteinu filmu skatēs, disputos «Padomju kinodraugu biedrībā». Es atceros interesantās S. Tretjakova, Dz. Vertova un dokumentālistes E. Šubas filmu apspriedes. Bieži un vienmēr saprātīgi uzstājās G. Rošals, kas toreiz sevišķi aktīvi interesējās

par bērnu kino. Kinomākslas institūtā es klausījos Eizenšteina lekcijas.

Ļoti patīkama bija sastapšanās Maskavā ar teātra mākslinieku Viktoru Šestakovu. Ar lielu siltumu mēs atcerējāmies kara komunisma laiku Orlā, kad viņš strādāja par mākslinieku bērnu estētiskās audzināšanas teātrī. Atcerējāmies Meierholda «Alinura» pirmizrādes satraucošo brīdi, kad astoņus gadus vecs zēns, kas tēloja lācēnu, pēkšņi izrādes laikā sāka grīļoties. Šestakovs ātri aizvilka viņu aiz kulisēm un izrāva no maketa, jo zēns maketā nebija atradis gaisa caurumu un viņam sāka trūkt elpas.

Pēc darba Orlā V. Šestakovs nespēja šķirties no skatuves. Viņš daudz strādāja ar Meierholdu. Es redzēju viņa dekorācijas uzvedumos «Ienesīga vieta», «Gudra cilvēka nelaime», «Lilla ezers» (A. Faiko) un citos. Viņš bija dekorators — konstruktors. «Lilla ezerā» viņš pirmo reizi pielietoja kustīgus liftus, uzbūvēja trīsstāvu konstrukciju ar daudziem spēles laukumiem, kas pieļāva simultānspēli. Viņš pamatīgi izpētīja mizanscēnu problēmu un bija viens no labākajiem šī ļoti sarežģītā un svarīgā skatuves mākslas elementa speciālistiem. Es satapos ar viņu arī Meierholda mēģinājumos.

Vispār man bija iespēja piedalīties vairākos V. Meierholda mēģinājumos. Es atceros, piemēram, kā režisors strādāja ar aktrisi Z. Reihu pēdējā ainā «Dāma ar kamēlijām». Zinaidai Reihai nekādi nepadevās fināla aina — Margaritas Gotjē nāve. Nesekmīgi tika izmēģināti vairāki varianti. Pēkšņi Meierholds satvēra krēslu un nolika to ar augsto atzveltni pret publiku. Reiha atkrita krēslā, kreisā roka it kā atdalījās no krēsla, pašūpojās un sastinga, — atrisinājums bija atrasts.

Ar saviļņojumu atceros lugas «Kāda dzīve» mēģinājumu (N. Ostrovska romāna «Kā rūdījās tērauds» inscenējums), kas bija pēdējais, kuru es noskatījos. Tas, ko es redzēju, nelīdzinājās mums pazīstamajam Meierholdam.

Visa atmosfēra, viss kolorīts radīja kaut kādu baisu, bet tajā pašā laikā arī trauksmainu un svaigu iespaidu. Meierholds atkal bija atradis jaunu risinājumu, viņš bija sapsprindzinājis visu savu talantu, lai uzvarētu par spīti saviem pretiniekiem.

Emīls Fross bija Valsts latviešu teātra «Skatuve» literārās daļas vadītājs. Viņš bija īsts sava darba lietpratējs ar plašām zināšanām literatūrā, rakstīja teorētiskus rakstus un lieliski tulkoja. Mūsu estētiskie uzskati bija tuvi, viņš atbalstīja jaunas vēsmas dramaturģijā. Ar īpašu aizrautību E. Fross pārtulkoja songus «Zemniekā Becā», pat sacerēja vienu jaunu, politiskā ziņā aktuālu songu. Viņš pazina Brehta daiļradi un pārtulkoja antihitlerisko komēdiju — līdziību «Smailgalvjī un apaļgalvjī», ko es biju iecerējusi uzvest. Tulkojums iznāca lielisks, bet, kamēr teātris sadūšojās un pieņēma manu ieteikumu iestudēt šo Brehta darbu, tas tika slēgts.

Tuvi draugi man kļuva Lidijas Toomas un Aleksandra Beka ģimene. Bijušais strādnieku korespondents — Lidijas Toomas skolnieks Aleksandrs Beks kļuva par rakstnieku un guva ievērību ar brīnišķīgo kara stāstu «Vokolokamskas šoseja». Viņš ir savdabīgs cilvēks ar labu humora izjūtu, un viņam patīk sarunās izjokot partnerus. Ilgu laiku viņš rakstīja kritiskus rakstus. Tad viņš pievērsās aprakstiem par sociālistiskās rūpniecības vadītājiem. Šie apraksti izraisīja lasītājos interesi. Mūsu rūpniecība kļuva par viņa daiļrades pamattēmu, bet aprakstu stilu viņš saglabājis arī savos romānos un garajos stāstos.

Lidija Tooma kļuva un palika man tuvs cilvēks līdz pat šai dienai. Viņa ir īsta komuniste. Lidija Tooma ārkārtīgi drosmīgi aizstāvēja savus uzskatus, partijas dzīves jautājumos viņa bija taisnīga, tāfād stingra, bet tajā pašā laikā ļoti objektīva. Vienkārša, labsirdīga, vienmēr gatava palīdzēt draugiem un citiem cilvēkiem nelaimē. Lidija Tooma bija organiski saistīta ar strādnieku šķiru, lielās celtniecības laikā viņa ilgi uzturējās Magnitogorskā.

Ar lepnu humoru viņa stāstīja par grūtībām kara komunisma laikā, ar apbrīnojamu pieticību un izturību pārcieta likteņa cirtienus. Viņa mīl savu Padomju Dzimteni, daudz darījusi krievu literatūras popularizēšanā Igaunijā un igauņu literatūras popularizēšanā Krievijā.

OTRU REIZI VĀCIJĀ

1928. gadā Berlīnē es biju referente un preses šefs kultūras un bērnu filmu jautājumos. Man vajadzēja organizēt bērnu un kultūras filmu demonstrēšanu vācu korespondentiem. Tagad Berlīnē man bija lieliski paziņas — Behers, Brehts, Benjamins. Ar Behera palīdzību es nodibināju sakarus ar Lībknehta namu (tā sauca māju, kur bija novietota Vācijas Komunistiskās partijas CK) un Vācu proletārisko rakstnieku savienību.

Jau Padomju Savienībā mani bija sajūsminājušas Dzigas Vertova un Esfiras Šubas idejas un darbs. Es gribēju Berlīnē viņu labā kaut ko darīt. Benjamins man ieteica Vertova un Šubas filmas vispirms parādīt Zigfrīdam Krakaueram, kas bija autoritāte filmu kritikā. Benjamins sacīja: ja Krakaueram filmas patiks, tad Vertovs un Šuba Vācijā kļūs par zvaigznēm. Es uzaicināju Krakaueru, un speciāli viņam tika parādītas Vertova un Šubas filmas «24 stundas Maskavā», «Romanovu dinastija». Dažas dienas vēlāk avīze «Frankfurter Zeitung» ievietoja rakstu par padomju kino. Tā bija slavas dziesma. Vertovs un Šuba tika uzaicināti uz Berlīni; panākumi Vācijā vispār nostiprināja šo dokumentālistu pozīcijas.

Vācijā es ļoti bieži sastapos ar trim B — Beheru, Brehtu, Benjaminu. Johanness Behers organizēja Vācu proletārisko rakstnieku savienībā manu priekšlasījumu par mūsdienu padomju dramaturģiju. Savā referātā es plaši pastāstīju par Višņevski, Gļebovu, Billu-Belocer-

kovski, mazāk par Afinogenovu un Kiršonu. Mans referāts modināja interesi — daži režisori jautāja, kur varētu dabūt lugas izlasīt. Es pagādāju grāmatas, un Billa-Belocerkovska «Mēnesi no kreisās puses» un Glebova «Ingu» uzveda Vācijā.

Beheram referāts patika. Viņš ierosināja, lai es to nolasu vēlreiz. Milzīga zāle ... tā bija pilna bezdarbnieku. Viņi uzmanīgi klausījās. Bet referāta vidū mani pēkšņi iztraucēja — iepretī paaugstinājumam pie ieejas sāka kliegt: «Nost ar sarkano Maskavas agitator!» Zāles kārtības sargi metās pretī iebrucējiem — SA vīriem. Sākās kautiņš. Behers satvēra mani pie rokas un aizvilka prom no tribīnes. Viņš veda mani pa kāpnēm augšā, pa kāpnēm lejā, tad caur kādu pagalmu, pāri ielai un vēlreiz cauri kādam pagalmam. Mēs nokļuvām uz kāda ielas stūra un iegājām alus krodziņā. Viņš teica, ka tā bieži atgadoties: kur notiekot komunistu sarīkojumi, tūlīt esot klāt SA. Bet cīnītāji nebaidoties.

Bertolts Brehts tagad bija pasaules slavenība. Viņa «Trīsgrašu opera» bija piedzīvojusi pirmizrādi. Taču bagātais Brehts joprojām bija labs draugs tāpat kā agrākajos nabadzīgajos gados.

Reiz pie Behera mājās notika kāda apspriede šaurā lokā. Piedalījās daži proletāriešu rakstnieki un Brehts. Brehta un Behera starpā izraisījās literāra diskusija. Es nostājos Brehta pusē. Behers izsauca mani gaitenī un uztraukts sacīja: «Kas tev ienācis prātā? Tu atbrauc no Maskavas un atbalsti sīkburžuāzisku rakstnieku!» Viņš vēl piebilda: «Tu esi nokļuvusi aplanā sabiedrībā: Brehts plus Benjamins.»

Komunisti un viņu piekritēji toreiz bija pārliecināti par proletāriskās revolūcijas uzvaru Vācijā. Tāpēc noskaņojums bija kaujiniecisks, cerību pilns, kaut gan komunistiem bija jāiztur sīva cīņa pret vareno vācu kapitālismu un nacistiem. Šis noskaņojums ietekmēja arī Valteru Benjaminu. Tagad viņš bija koncentrētāks, ciešāk saistīts

ar savu zemi un tās likteni. Šajā laikā viņš bieži sastapās ar Brehtu un vienmēr pavadīja mani uz Proletārisko rakstnieku savienības sarīkojumiem strādnieku zālēs, kur uzstājās Behers, Veinerts u. c. Šie sarīkojumi bija lieliski. It īpaši, kad Ēriks Veinerts lasīja savus dzejoļus — ar savu patosu viņš elektrizēja visu zāli.

Benjamins bija noraizējies, kad domāja par vācu sīkburžuāziju. Tā ir liela masa. Kāda loma vēsturiskajos notikumos būs šai vidusšķirai, ko raksturo egoisms, aprobežotība, mulķība un bezprincipialitāte? Kā izturēsies pret revolūciju sīkie ierēdņi ar stīvajām apkaklītēm, veikalnieki, nelielu uzņēmumu īpašnieki, kas sīvi aizstāv savu īpašumu, savu šķietamo ekonomisko neatkarību? Benjamins domāja, ka sīkburžuāzija ir ideoloģiski jāpārlicina, laikus jāiemanto tās simpātijas. Līdzīgas bažas un apsvērumus izsacīja arī Brehts. Zigfrīds Krakauers stāstīja, ka viņš strādājis pie apcerējuma par vācu sīkburžuāzijas politisko psiholoģiju. (Gatavo grāmatu viņš man vēlāk atsūtīja uz Maskavu.) Kad Frīdrihs Volfs Maskavā runāja par politisko situāciju divdesmito gadu beigās, viņš vienmēr uzsvēra, ka toreiz intensīvi nodarbojies ar sīkburžuāzijas psiholoģiju un tās pieejamību fašismam un tāpēc uzrakstījis traģikomēdiju «Zēni no Monsas».

Mani stāsti par bērnu estētiskās audzināšanas teātri Orlā ieinteresēja arī vācu biedrus. Benjamins sacīja: «Es uzrakstīšu darbības programmu un teorētiski pamatošu tavu praksi.» Es piekritu. Pēc manām idejām Benjamina sarakstītā «Proletāriskā bērnu teātra programma» saglabājusies arhīvā. Nesen es dabūju programmas kopiju. Progresīvais Rietumberlīnes žurnāls "Alternative" to publicēja, un tā izraisīja ārkārtīgi spēcīgu atbalsi. Programmā izklāstītos principus Rietumberlīnē un Minhenē grib ieviest praksē proletāriešu bērnu audzināšanā, atrodot šais principos ar revolucionārās šķiru cīņas viendokli saistītas pedagoģijas pieredzi.

Viena no visizcilākajām toreizējās Berlīnes teātra dzīves personībām bija politiskā teātra radītājs — Ervīns Piskators. Viņa uzvedumos kūsāja nevaldāma radoša fantāzija. Viņš izjauca tradicionālā teātra pamatus, ieviešot augsti attīstītu tehniku; viņš pavēra skatuves kārbā jaunas, neredzētas, sensacionālas iespējas: būvēja liftus, uzstādīja konveijerus, nolika kinoekrānu, kinokameru (sākumā tikai vienu, vēlāk jau četras). Viņš pārveidoja dramaturģiskā materiāla struktūru — sadalīja to daudzos gabalos, kadros, ieveda uzplūdu ainas, ar filmas palīdzību radīja saiti starp tagadni un pagātņi, un nākotni, konkretizējams tagadni ar statistikas datu, laikrakstu izgriezumu, kinohroniku palīdzību; un beidzot viņš centās pielietot daiļrades praksē marksismu-ļeņinismu, saprazdams, ka revolucionāram teātrim nebūs attīstības, ja tas neapgūs un neatspoguļos dziļas zināšanas.

Piskatoram jau bija pašam savs teātris, kurā es redzēju «Rasputinu» un «Berlīnes tirgoni». Šajos uzvedumos mani pārsteidza to plašais vēsturiskums; acīm redzot, tas bija režisora marksisma-ļeņinisma studēšanas rezultāts.

Uzveduma «Rasputins» (pēc A. Tolstoja un V. Ščegoleva lugas) vēsturiskumu noteica ne vien dramaturģija, bet arī izrādes skatuviskais atrisinājums. Visu skatuves laukumu aizņēma globuss, globusā atvērās segmenti, un (darbības vietu konkretizēja nedaudzas detaļas) tur norisinājās attiecīgās epizodes. Ar šādu skatuves noformējumu Piskators parādīja, ka jebkuri vēsturiski notikumi ir saistīti savā starpā, tie ietekmē cits citu un galu galā ir atkarīgi no visā pasaulē notiekošajiem procesiem.

Progresīvā vācu dramaturga V. Mēringa lugas «Berlīnes tirgonis» iestudējumā filma kļuva par izrādes organisku elementu. Ervīns Piskators virtuozī izmantoja filmu skatuviskā izteiksmīguma pavairošanai. Viens piemērs: uz ekrāna mēs redzējām braucoša vilciena logā Polijas ebreju. Pēc tam vilciens apstājās, ebrejs izkāpa un gāja

pa skatuvi trīs dimensijās — kā «laterna magica». Un uz viņu, lugas galveno varoni, tūlīt tika koncentrēta skatītāju interese.

Es saslimu. Benjamins aizveda mani pie slavenā nervu ārsta profesora Kurta Goldšteina, kas nejausi bija ieradies Berlīnē. Goldšteins sacīja, ka piecu minūšu ilgā vizītē viņš nevarot noteikt diagnozi, man jābraucot pie viņa uz Frankfurti pie Mainas un viņa mazajā privātsanatorijā jāizņemot dziedniecības kurss. Es aizbraucu uz Frankfurti. Goldšteins ārstēja mani ar psihoanalīzi.

Arī kā paciente es Frankfurtē nodarbojos ar padomju dramaturģijas popularizēšanu. Manai aģitācijai bija panākumi. Pēc mana ieteikuma Frankfurtes pilsētas teātris uzņēma repertuārā V. Billa-Belocerkovska lugu «Mēness no kreisās puses». Autors speciāli atbrauca no Maskavas uz pirmizrādi Frankfurtē. Partera publika uzjautrinājās, skatoties komēdiju, bet galerija vētraiņi pieprasīja autoru. Bills-Belocerkovskis parādījās uz skatuves garos zābakos, ar krievu kreklu pāri biksēm. Frankfurtes patricieši savilka sejas, studenti galerijā dedzīgi aplaudēja. Avīzes bija sašutušas: kā tas varējis gadīties, ka boļševiki ielauzušies pilsētas teātrī — vācu kultūras citadelē? Dažas dienas vēlāk profesors Goldšteins noskumis man stāstīja, ka teātra literārās daļas vadītājs, kas aizstāvējis «Mēnesi no kreisās puses», atlaists no darba.

Arhitektu konferencē, kas notika Frankfurtē (konferences sekretārs bija Šveices rakstnieks un arhitekts Zigrīds Gideons), es arī runāju par padomju dramaturģiju. Stāstīju par A. Gļebovu un viņa lugu «Inga», kurā attēlota sievietes emancipācija. Atskanēja starpsaucieni: «Emancipācija, līdztiesība visās lietās?!» Pretnoskaņojumu es uzvarēju ar joku. Referātu par padomju dramaturģiju publicēja Sociālo pētījumu institūta žurnāls.

Biju atspirgusi, un man bija jāatgriežas Maskavā. Pirms aizbraukšanas mēs runājām ar Benjaminu par nākotni —

viņam būtu derīgi pārcelties uz Padomju Savienību. Tomēr no tā nekas neiznāca. No hitleriskās Vācijas Benjamins bija spiests emigrēt, viņš devās uz Franciju. Kad fašisti okupēja Franciju, viņš mēģināja nokļūt pāri franču spāņu robežai, lai no Spānijas aizceļotu uz Ameriku. Taču uz robežas viņu aizturēja. Benjamins, baidīdamies, ka viņu izdos fašistiem, ieņēma indi un nomira. Bertolts Brehts uzrakstījis divus dzejoļus (sonetus) par Valtera Benjamina pašnāvību.

Brehts uzaicināja mani uz savu dzīvokli atvadīties. Viņš man uzdāvināja rotaļlietu, ar ko es parasti spēlējos, kad apmeklēju viņu. Tie bija divi boksieri: viens balts, otrs melns. Kad rotaļlietu uzvilka, tie abi boksēdamies skraidīja pa istabu. Maskavā es bieži liku viņiem bokseties.

ATKAL MASKAVĀ

Maskavā mani gaidīja milzums darba. Es iestājos Valsts Kinematogrāfijas institūtā un ieguvu apliecību par scenāriju fakultātes beigšanu. Mācījos arī Valsts Teātra mākslas institūta aspirantūrā. Praksē mani aizsūtīja uz J. Vahtangova teātri, kur O. Glazunovs iestudēja Frīdriha Volfa drāmu «Floridsdorfa». Man patika daži mēģinājuma momenti. Spēlēja labi aktieri: R. Simonovs, V. Kuza, M. Siņelnikova. Aktieri ar lomu tekstiem rokās paši meklēja sev mizanscēnas uz skatuves un arī citādi izrādīja lielu iniciatīvu. Režisors it kā tikai kontrolēja. Dažbrīd man šķita, ka dažiem tēlotājiem trūkst īsta publicistiska patosa. Dažus režisores A. Remizovas norādījumus es uzskatīju par pilnīgi aplamiem. Tā, piemēram, «Floridsdorfā» ir tāda epizode. Saujiņa šucbundiēšu, kas tik tikko izglābusies no policistiem, tuvojas Čehoslovākijas robežai. Viens no viņiem, Francis, beigdamies nost aiz slāpēm, iedrāžas mežsarga būdiņā — tur uz galda

stāv māla krūze ar glāzi. Aktieris, Franča tēlotājs, paķēra krūzi un sāka kāri dzert. Te režisore apstādināja aktieri un teica: «Nepieklājīgi dzert no krūzes... blakus stāv glāze. Ielejiet ūdeni glāzē!» Manuprāt, komentāri lieki.

Mācības aspirantūrā bija atbildīgas, programma sarežģīta — mums vajadzēja rakstīt referātus, jo toreiz kolektīvo ieskaīšu vietā ieviesa individuālo ieskaīšu metodi. Nopietni vajadzēja strādāt pie referātiem par tēmām — marksistiski-ļeņiniskā mākslas teorija, materiālistiskās dialektikas pielietošana teātrī u. c. Vienā kursā ar mani mācījās interesantas radošas personības: V. Dudins (tagad Centrālā bērnu teātra mākslinieciskais vadītājs), N. Dudinska (balerīna un mākslas zinātniece), G. Bojadžijevs (teātra zinātnieks) un daudzi citi. Ar pateicību atceros profesorus, kuri dāsni un ieinteresēti atdeva mums savas zināšanas, — A. Dživiļevs, P. Novickis, A. Gvozdevs (viņš brauca uz lekcijām no Ļeņingradas).

Šai mācību laikā aspirantūrā E. Piskators piedāvāja man iespēju strādāt kopā ar viņu. Viņš bija uzaicināts uz Maskavu uzņemt skaņu filmu pēc toreiz vēl jaunās vācu rakstnieces Annas Zēgerses stāsta «Zvejnieku sacelšanās St. Barbarā». Tā kā es biju pazīstama ar Piskatoru no Berlīnes laikiem, tad viņš lūdza mani strādāt par viņa asistenti un tulku. Filmas uzņemšanā vajadzēja piedalīties diviem aktieru sastāviem — padomju un vācu. Murskajā notika jūras skatu uzņemšana, bet aktierus filmēja Odesā. Ar patiesu interesi un ziņkāri Piskators sīki jo sīki iepazīs ar zvejas tehniku un traleriem. Sadzīves apstākļi (uz traleriem un viesnīcā) nepavisam nebija ideāli, bet viņš katru rītu izgāja darbā sniegbaltā krekla un tīri noskuvies. Es to ievēroju, un viņš atbildēja: «Kad es gulēju nefīros ierakumos, es piespiedu sevi palikt cilvēkam un skuvos katru rītu pat zem artilērijas lodēm!»

Uz Odesu atbrauca ievērojamais vācu aktieris un režisors Pauls Vegeners un Lote Lenja, pazīstamā «Trīsgrašu operas» komponista Kurta Veila sieva. Te bija arī Alek-

sejs Dikijs, Vera Janukova u. c. Saule, jūra un draudzība starp krieviem un vāciešiem.

Pauls Vegeners bija slavens ne vien ar savu lielisko aktiera meistarību, bet arī ar senķīniešu skulptūru, slāvu svētbilžu un veca porcelāna kolekcijām. Viņš bija arī smalks kulinārijas lietpratējs. Kad vakarā Vegeners, viesmīļu, pavāru un ziņkārīgo ielenkts, sēdēja «Londonas viesnīcas» restorānā, acu priekšā izauga Breigela otas cienīga aina. Uzrotījis piedurknes, Vegeners būrās ap dažādām blodām, šķīvīšiem un tasītēm, un viņam nepārtaukti nesa klāt aizvien jaunas burciņas, pudelītes, traukus ar indiešu un ķīniešu garšvielām. No šī haosa Vegeners radīja lieliskus uzkožamos un vinegretus.

Kinorūpniecības tehniskā bāze tajā laikā bija gauži nožēlojama. Bet Piskators pieprasīja ļoti daudz (dažreiz neņemot vērā reālos apstākļus). Zvejnieku bērnu epizodes uzņemšanai viņš prasīja, piemēram, simtiem cilindru un simtiem garu svinību svārku. Un, protams, pasūtījuma izpilde aizkavējās.

Zvejnieku ciemata dekorāciju meti Piskatoram nepatika. Kādā jaukā dienā negaidot pie Piskatora viesnīcas istabas durvīm pieklauvēja Džons Hartfīlds, ar kuru kopā viņš Vācijā bija būvējis konveijeru «Šveika» izrādei. Hartfīlds steidzās, viņš, tikai garām braukdams, esot uzziņājis, ka Odesā ir Piskators, un ieskrējis satikties ar viņu. Pēc stundas viņam jābraucot tālāk. Taču Piskators apbēra Hartfīldu ar saviem plāniem, projektiem un priekšlikumiem tik dedzīgi, ka jau pēc pusstundas viņi abi apsprieda jaunos Hartfīlda dekorāciju metus un skices. Tā aizlidoja nedēļas radošā darbā un kaislīgos strīdos. Piskators ar savu spilgto fantāziju, atjautību un fantastisko neatlaidību vienkārši apstulbināja Džonu Hartfīldu. Beidzot skices bija gatavas, bet tagad režisors uzstāja, ka Džona Hartfīlda pienākums esot vadīt zvejnieku ciemata būvi Melnās jūras krastā. Un Hartfīlds palika. Kad reiz ar telegrammu rokās es viņu uzmeklēju, viņš bija

loti uztraukts un sauca: «Es nokavēju, es palaidu garām visus sava līguma termiņus — mani gaida Vācijā jau trīs nedēļas! Es nokļūšu cietumā! Atbraucu uz stundu un uz cēlu veselu zvejnieku ciematu!» Un aizdrāzās uz vilcienu.

Viņš vēl nepaguva aizbraukt līdz Berlīnei, kad naktī sacēlās vētra un ieslaucīja visu ciematu jūrā. Tad arī P. Vegeners mierīgi paziņoja, ka viņa termiņš beidzies un to pagarināt nevar — viņam sākas jauns darbs Vācijā. Vācu trupa aizbrauca uz Vāciju.

Filma «Zvejnieku sacelšanās» iznāca interesanta. Sevišķi bija izdevusies zvejnieku bērnu procesija — viņiem galvās bija cilindri un mugurā gari, vecmodīgi svārki. Režisora neatlaidība bija attaisnojusies. Sešdesmitajos gados Vācijā Piskatora filma atkal parādījās uz ekrāna un izraisīja dzīvu interesi.

Strādādama ar Piskatoru, es sāku saprast, ka viņš ir nenogurdināms, mūžīgi nemierīgs un līkums darba cilvēks. Viņš gribēja pasauli padarīt labāku, nekā tā ir. Un viņa saprātīgais un nevaldāmais optimisms vienmēr uzvarēja. Viņš interesējās par filmu ražošanu nevis kā šaurs speciālists, bet centās uzlabot visas filmu rūpniecības tehnoloģiju, regulāri rakstīja lietišķus ziņojumus un ierosinājumus augstākstāvošām instancēm. Vēlēšanos pārveidot un uzlabot veco viņš centās realizēt vienmēr un visur.

Piskators bija arī dramaturgs. Ne velti Brehta piezīmju grāmatiņā mēs lasām: «Pēc manis Piskators ir vislielākais vācu dramaturgs...» Brehtam bija pilnīgs pamatojums to apgalvot, jo viņš zināja, cik spīdoši Piskators raksta, pārveido un uzlabo autora tekstu, radot jaunu dramaturģisku kompozīciju. Par romāna «Amerikāņu tragēdija» inscenējumu pats Teodors Dreizers devis lielisku atsauksmi. «Kara un miera» inscenējumam bija un ir panākumi Eiropā.

Režisors un dramaturgs Ervīns Piskators bija arī ass publicists. Viņa grāmatas, raksti un runas par teātra

problēmām vienmēr asi uzstādīja politiskus jautājumus un vērsās pret karu un apspiešanu. Kad es pēdējo reizi sastapos ar Brehtu Maskavā un jautāju, ko tad Piskators dara VFR, Brehts sacīja: «Neraizējies, viņš tur veic ļoti svarīgu un derīgu darbu.»

1966. gadā Ervīns Piskators mira.

EPILOGA VIETĀ

Strādādama teātrī, es pievērsu uzmanību gan aktiera, gan skatītāja audzināšanai.

Aktierim nepieciešams talants — tas ir elementārs priekšnoteikums. Bet talants nav nekas sastindzis. Talants jātrenē, jāattīsta, jāpaplašina, jāpadziļina. Bet arī tas nav viss. Ar talantu vien nepietiek, bez tā vēl vajadzīgs, lai aktieris būtu pilnvērtīgs jaunās sabiedrības cilvēks, viņam nepieciešams politisks un intelektuāls briedums, jūtu cildenums un zināšanas.

Īsts mākslinieks atrodas nepārtrauktu meklējumu, pastāvīga nemiera varā, viņā kvēlo dziņa uzzināt vairāk un dziļāk iepazīt pasauli, dzīvi. Protams, to nedrīkst saprast mehāniski, jautājums nav par kvantitatīvu zināšanu, informācijas uzkrāšanu (kaut arī to nedrīkst noniecināt), galvenais — kā šīs zināšanas tiek pārstrādātas un apgūtas. Mani satrauc, ka jaunie režisori dažkārt ignorē objektīvos vēsturiskos apstākļus un pārāk paļaujas uz subjektīvo metodi. Patīkami, ka režisoram ir sava koncepcija un ka viņš cenšas to realizēt bez kompromisiem, bet subjektīvā metode vien neļauj izzināt daudzveidīgo pasauli tās attīstībā. Cīnīties ar tādām parādībām — jaunatnes audzināšanas tiešais uzdevums.

Mani vienmēr ir interesējis jautājums, kā labā es strādāju, kāds ir mans skatītājs un kas man viņam jādod. Maskavā (1927., 1928. g.) es strādāju skatītāju pētīšanas komisijā. Novērojām un pētījām skatītāju reakciju

izrādes laikā, izdalījām aptaujas anketas, noturējām pārrunas un disputus ar strādniekiem. Bieži mēs sadūrāmies ar interesantiem uzskatiem, piemēram, daudzi skatītāji negribēja saprast Annas Kareņinas pašnāvības motīvus.

Skatītājs nav nekāds nekustīgs lielums, viņu var ietekmēt un pagriezt uz vienu vai otru pusi. Bet, lai ietekmētu viņu mērķtiecīgi, nepieciešama neatlaidība un principiālitate. Tā, piemēram, «vajātajā teātrī» skatītāju vajadzēja pieradināt pie politikas. Turklāt vajadzēja viņu iemācīt uztvert jaunās estētikas pirmos mēģinājumus un elementus, kurus radīja politiskais teātris.

Maskavā, kur darbojos latviešu teātrī «Skatuve», es izvēlējos Frīdriha Volfa antifašistisko drāmu «Zemnieks Becs». Volfa dramaturģija bija ļoti cieši saistīta ar Vācijas Komunistiskās partijas revolucionāro cīņu. Viņa drāmai «Zemnieks Becs» bija radniecīgas iezīmes ar L. Laičena un L. Paegles dramaturģiju. Lugā tika izmantoti dokumentāli materiāli, intermēdijas un songi. Songiem bija liela idejiska nozīme, tajos bija vispārināts katra cēliena satura kopsavilkums; tie bija uzrakstīti asā kaujinieciskā garā. Skatītāji uzņēma izrādi ar aplausiem, viņiem neparastie teātra paņēmieni nebija nekāds kavēklis.

Valmierā es sastapos ar citu skatītāju. Daļa publikas uzskatīja teātri par izpriecu, gribēja vai nu smieties, vai raudāt, bet domāt nevēlējās. Mans mērķis bija izaudzināt jaunās sociālistiskās sabiedrības cilvēku, pavisam atbrīvojot viņu no gadsimtos mantotā buržuāziskā un sīkburžuāziskā domāšanas veida, iemācot viņu politiski domāt un pieņemt sociālistiskās ētikas un estētikas principus.

Saskaņā ar šo mērķi es izvēlējos repertuāru. Tādos asi politisku lugu uzvedumos kā «Šakāļi», «Amerikas balss», «Vējš no dienvidiem», «Dienvidos no 38. paralēles» savijās politiskais ar ētisko, bet intīmajās lugās, piemēram, S. Mihalkova «Zaudētajā mājā», egoistiskajai tieksmei pēc personīgās laimes tika pretstatīta jaunā sabiedriskā dzīve.

Lai realizētu šādu idejisku skatītāja audzināšanu, režisors nedrīkst ielaisties nekādos kompromisos un dot nolaides skatītājam. Te nepieciešama visstingrākā, visprinciālākā izturība. No viena soļa uz priekšu, kas panākts ar nopietnu radošu uzvedumu, kopsummā iznāks divi soļi atpakaļ, ja nākošais — mazvērtīgais iestudējums izdabās publikas atpalikušajai gaumei. Saprazdama to, es nepieņemu nekādus kompromisus, neraugoties uz to, ka man bija jāiztur sarežģītā cīņā.

Lai pieradinātu skatītāju pie nopietna repertuāra, vajadzēja izmantot zināmu lokanību: izvairīties no garlaicīgas pamācīšanas, censties artistiski pasniegt dialogu, apspēlēt rekvizītus un iekļaut jaunas, humoristiskas scēnas. Piemēram, «Augstajā vilnī» aina ar harmonikām, ar piena pudeli — līksma atmosfēra; elastīgais temps «Trīs kapteiņi» ceturtajā cēlienā, sektanta satīriskais sprediķis «Šakāļos» utt.

No klasikas es izvēlējos sacerējumus, kuri varētu izraisīt skatītājā nopietnas pārdomas un kuriem būtu aktuāls sabiedrisks skanējums. Bieži es dzirdu, ka režisori saka: «Es uzvedu Šekspīru kā Šekspīru, Raini kā Raini, «Mērnieku laikus» tā, kā tos uzrakstījuši Kaudzītes. Un nekā es negribu pārtaisīt.» Patvaļīga apiešanās ar klasiķiem, profams, nav pieļaujama, nopietni jāiedziļinās konkrētajā darbā, jāizpētī laikmets, jāieskatās to idejiskajā substancē.

Bet klasiskajā sacerējumā izteiktā autora doma nav sastingusi, nedzīva masa, tā attīstās kopā ar laiku, to bagātina vēstures pieredze un laikmeta jaunās idejas. Patiesība, kas atrodas klasikas sacerējumos, ir daudzpusīga. Jo lielāks laiks paiet, jo lielāku daudzpusību cilvēce pamana. Konkrētos vēsturiskos apstākļos viena šķautne apdziest, bet citas laikmeta prožektors izrauj no tumsas. Pareizi uzvest klasiku nenoziņē tikai atveidot pagātni, tas uzliek pienākumu pārņemt tiltu no pagātnes uz tagadni, uz šodienu, uz šo brīdi.



Skats no N. Gogoļa «Revidents» izrādes. Hļestakovs — A. Martinsons, Zemļāņika — Ž. Vīnkalns

Tāpēc es, strādādama pie klasiskas lugas, virzīju projektoru staru uz tiem notikumiem un pārdomām, kas varētu mūsu skatītājam palīdzēt labāk apgūt pagātni un izprast mūsu dzīves jautājumus. Hļestakova tēlotājs (A. Martinsons) manā uzvedumā brīžiem bija bīstams, pat gandrīz briesmīgs: šajā mazvērtīgajā, banālajā cilvēkā bija jūtama mežonīga varaskāre un spēcīga griba. Viņa aprobežotība tāpēc pavairoja šī tipa bīstamību. Hļestakovs iznāca līdzīgs Artūram Uī, kura karjera nevarētu izdoties, ja cilvēki būtu bijuši gudrāki.

Aiz pedagogiskiem apsvērumiem es centos izvēlēties repertuāru, kas ir mazliet augstāks par skatītāja līmeni. Galvenām kārtām es izvēlējos lugas, kur jaunās sociālās attiecības un mūsu dzīves jautājumi ir sarežģīti



Skats no V. Lāča «Ciems pie jūras» izrādes. Vecais Kļava —
B. Priedītis, Miltiņu Kate — A. Salduma



Skats no A. Brodeles «Dace meklē laimi» izrādes. Stefans —
A. Martinsons, Alīde — V. Liepiņa

savijušies. Es minēju «Augsto vilni», G. Nikolajevas romāna inscenējumu, vai A. Jākobsona «Šakāļus». Es neuzņēmu repertuārā klasisko «Bez vainas vainīgie», bet «Ienesīgo vietu», «Mežu» — tāpat tāda mēroga lugas, kuru pamatā ir asa sociāla substance.

Aktīva skatītāja audzināšana ietilpst padomju teātra neatliekamo uzdevumu skaitā. Darbs pie izrādes jāpapildina ar darbu apkārt izrādei — jāsaģatavo skatītājs izrādei. Skatītājam, ar kuru bija jāstopas Valmieras teātrim, mēs meklējām un piedāvājām šādus pasākumus.

1) Lai informētu lauku un pilsētu skatītāju par gaidāmo izrādi, pastāv sludinājumi, afišas. Taču tas ir nepietiekami, jo fiksē tikai kalendāra datumu. Vajag priekšlaikus norādīt skatītājam uz galveno lugā, izrādē, kādiem jautājumiem, notikumiem, tēliem jāpievērš sevišķa uzmanība. Tā kā Valmieras teātra uzvedumi iztīrījās sarežģītus jautājumus mūsu zemes un starptautiskajā dzīvē, bija lietderīgi dot iepriekšēju komentāru, ziņas par autoru, par viņa literārajiem darbiem, ievirzīt skatītāju uz diskusijām. Šim nolūkam es rakstīju vietējā avīzē «Liesma» pirms katras pirmizrādes paskaidrojošus rakstus un pielikumus izrādes programmai.

Var būt, ka frizētavā vai pusdienas pārtraukuma laikā kāds ar šo laikrakstu rokās teiks: «Ā, šie jautājumi attiecas arī uz mums! Jāiet skatīties!» Kad es pirms izrādes sākuma lūkojos pa priekškara spraugu skatītāju zālē, tad ar apmierinājumu redzēju daudziem apmeklētājiem rokās Valmieras «Liesmu».

2) Atklāti mēģinājumi.

Mums bija draudzīgas saites ar Valmieras skolotāju saimi un Pedagoģiskā tehnikuma audzēkņiem. Es biju pārliecināta, ka katram pedagogam, kas aizbraucis uz perifēriju strādāt par skolotāju, jāprot vadīt dramatisko pulciņu ne tikai savā skolā, bet arī kolhoza klubā un kultūras namā.

Es skolotājiem un audzēkņiem lasīju lekcijas, pie

viņiem ieradās aktieri un stāstīja par nākamo izrādi. Mēs lasījām dialogus, pat parādījām veselās ainas. Ieinteresētie varēja apmeklēt mēģinājumus teātrī. Un vispār visiem, kas interesējās par izrādes veidošanu, bija atļauts atnākt un noskatīties manus mēģinājumus.

3) Darba mēģinājumi kolhozu klubos.

Mūsu galveno — kolhozu skatītāju vajadzēja ciešāk piesaistīt teātrim. Mani neapmierināja tas, ka skatītājs nopērk biļeti, nosēstas savā vietā, noskatās izrādi, aplaudē un — aiziet. Skatītāju konferences nedeļa sevišķu labumu. Cilvēki kautrējās uzstāties un runāja vairāk par tehniskām kļūmēm. Es pūlējos vaiga sviedros, lietoju dažādas «kara viltības», kamēr man beidzot izdevās viņus piedabūt uz nopietnu sarunu. Vajadzēja kaut ko izdomāt, lai aktivizētu skatītāju un iemācītu viņu izprast izrādes radīšanas procesu, parādītu, ka izrāde ir neatlaidīga un grūta garīga un fiziska darba rezultāts. Es ierosināju aktieriem noturēt dažus mēģinājumus uz kolhoza kluba skatuves.

Paziņojām Ļeņina kolhoza priekšsēdētājam, ka mēs gribam parādīt viņu pašdarbības dalībniekiem teātra mēģinājumu uz kolhoza kluba skatuves. Kad mēs iegājām klubā, zāle bija bāztin piebāzta — bija ieradies viss kolhozs, droši vien arī tuvākie kaimiņi. Daļa aktieru gan iebilda, taču mēģinājums tomēr notika.

Tie, kas noskatījās mūsu darbā, sajūta darba atmosfēru, neviļus atmēta kautrību un pēc mēģinājuma uzstājās brīvi, nepiespiesti, ar lietīšķām piezīmēm. Mani pārsteidza tas, ka viņi atzinīgi novērtēja aktrisi V. Liepiņu kolhoza priekšsēdētājas Alīdas lomā (A. Brodeles luga «Dace meklē laimi»). Teātrī strīdējās par lomu sadalījumu, sacīja, ka priekšsēdētāju jāspēlējo liela auguma spēcīgai sievietei, bet Vilma Liepiņa esot pārāk trausla. Kolhoznieki mums parādīja nomaļus sēdošu cilvēku un teica: «Lūk, šis mazais un kalsnais cilvēks nes visu kolhozu uz saviem vājajiem pleciem!»

Pats interesantākais šī pasākuma rezultāts bija tas, ka viss kolhozs atbrauca uz pirmizrādi un noskatījās izrādi kā tās radīšanas līdzdalībnieks. Sakari starp skatuvi un skatītāju ieguva jaunu kvalitāti. Veidojās tā saucamais radošais skatītājs.

Lasot vācu teātra žurnālu "Theater der Zeit", ko izdod VDR, 1969. g. 3. numura 3. lappusē es atradu ziņojumu, ka Halles pilsētas teātris arī veicis līdzīgu pasākumu — M. Gorkija «Sīkpilsoņu» sagatavošanas mēģinājumi parādīti skatītāju pamatgrupai. Pasākums tiek turpināts.

Mani uzskati bija saistīti ar politisko teātri. Vispirms gribu paskaidrot jēdziena «politiskais teātris» nozīmi.

Buržuāziskā estētika noraidīja mākslu, kas iejaucās sociālajā, politiskajā cīņā; tā kategoriski apgalvoja, ka tendenciozā māksla esot pseidomāksla. Pēc Kanta uzskatiem, mākslai nedrīkst būt nekādu citu interešu, vienīgi pašas mākslas intereses. Hēgelis savās lekcijās par estētiku atzina mākslas saites ar cilvēka gara dzīvei svarīgām idejām. Viņa formulējumos tomēr pazudusi šo saišu konkrētība, tāpēc viņa estētika nesatricināja teorijas par «tīro» mākslu, t.i., par mākslu, kura tīra no praktiskiem stimuliem un apsvērumiem.

Bet pēc Marksa un Engelsa, un vēlāk Ļeņina darbiem, pēc izskaidrojumiem, kurus sniedza Lafargs Francijā, Mēringa Vācijā, Pļehanovs Krievijā, daudzi saprata, ka ikviens mākslas darbs ir tendenciozs un ka mākslas darba radītājs apzinīgi vai neapzinīgi kalpo noteiktas šķiras interesēm. Tomēr inteligences aprindās (izņemot marksistiski izglītotos) par aksiomu tika uzskatīta doktrīna, ka māksla nav savienojama ar politiku — sacerējumi par politiskām tēmām ir racionālistiski un sausi.

Mākslinieciskā prakse pirmajos gados pēc Oktobra revolūcijas sagrāva šos aizspriedumus. Radās dažādas mākslinieciski politiskās aģitācijas formas: aģitlitmontā-

žas, aģitlugas pēc S. Tretjakova «Klausies, Maskava!» parauga, politiski alegoriski pamfleti, kā V. Majakovska «Mistērija Bufs», «Zilo blūžu» uzvedumi. Šādās formās uzrakstīti daļdarbi režisora Meierholda un citu mākslinieku izrādēs pirmām kārtām aģitēja par padomju varu, par tās jaunajiem pasākumiem un idejām. Politiskais, revolucionārais saturs radīja savdabīgu poētiku; šī jaunā poētika ietekmēja jauno skatītāju ne vien politiski, bet arī — es pasvītāju — estētiski. Tādējādi radās ne vien jauni izteiksmes paņēmieni un veidi, bet visai mākslinieciskajai daiļradei pavērās jauns attīstības ceļš.

Uz šī ceļa nostājās arī mūsu — latviešu «vajātais teātris» buržuāziskajā Latvijā. Padomju māksla, kas bija politiskā teātra iniciatore, ierosināja mūs izmantot analogiskus principus un izstrādāt tos tālāk patstāvīgi.

Politiskā teātra virziens izplatījās it sevišķi Vācijā (aģitpropkolektīvi, Piskatora politiskais teātris, Brehta episkais teātris) un radās arī Francijā un citās kapitālistiskajās valstīs.

Lai veiktu aģitācijas uzdevumus, revolucionārā politiskā teātra darbinieki pielietoja īpašus aģitācijas veidus un attēlošanas līdzekļus. Aplūkosim tos.

1) Vienkāršs, uzskatāms sarežģītu parādību attēlojums. Turklāt šis attēlojums ir enerģisks un izceļ būtisko. (Aģitators neko nepanāks ar gausu notikumu izklāstu.)

Aģitācijai atbilst spilgts, pārsteidzošs, uzmanību saistošs, ass attēlojums. Aģitējošai mākslai ir sevišķa tieksme uz plakātismu, grotesku, karikatūru; ar aģitācijas mērķiem turpretī nesaderas mazsvarīgu, acumirkliņu detaļu sīks attēlojums, tādu intīmu psiholoģisku nianšu izklāstījums, kas neietekmē ne vēsturisko procesu, ne arī galveno notikumu gaitu.

2) Par lietderīgu atzīts nosacīts skatuviskais ietērps un nosacīts spēles stils, jo tas palīdz koncentrēt uzmanību uz galveno saturā.

3) Politiskai tēmai tiek piesaistīts plaši izvērstis pārliecinošs materiāls. Aģitteātri bieži izvēlējas hronikas un arī tā saucamās atklātās formas, jo tajās varēja ietilpināt daudz ziņu un novērojumu.

4) Marksisma aģitators parāda notikumu, personu rīcības un ideju saistību ar vēsturiskajiem apstākļiem, pie tam parāda to visu kā liela vēsturiska procesa daļu. Līdz ar to notikumi un personu rīcība iegūst zināmu vērienīgumu. Prasmīgs aģitators, vēl jo vairāk māksliniecisks aģitators izjūt šo plašo vērienu un prot to atklāt auditorijai.

Tāad aģitācija prasa noteiktus mākslinieciskus izteiksmes līdzekļus, t. i., īpašu poētiku. Iepriekš mēs izklāstījām aģitācijas teātra principus, kas ir kopīgi daudziem politiskā teātra variantiem Padomju Savienībā un aiz robežām. Vēsturiskie apstākļi ikreiz konkretizē šo īpašo estētisko programmu. Viens piemērs.

«Vajātājā teātrī» izrāžu laikā policija bieži izklīdināja aktierus un skatītājus, paziņojot, ka tālāk spēlēt aizliegts. Ievērojot šos darba apstākļus, dramaturgi un režija centās lakoniski un skaidri izteikt savas domas tās, bet saturīgās nobēigtās ainās un epizodēs. Paegle un Laicens mērķtiecīgi strādāja, lai šarādēs pilnveidotu šo tehniku.

Ir zināms, ka sākumā politiskā teātra ideja iekaroja ne mazums piekritēju. V. Meierholds saskatīja jaunus aspektus un meklēja (ne vienmēr pārliecinoši) jaunus politiskā teātra variantus. Darba jaunatne un komjauņieši paši saviem spēkiem ķērās pie sava teātra radīšanas, viņi gribēja izveidot teātri, kas politiski audzinātu jauno paaudzi.

Trīsdesmito gadu sākumā daļa mūsu literatūrzinātnieku un kritiķu asi kritizēja politiskā teātra estētisko programmu, tā shematismu, primitīvismu, tiešo tendenciozitāti, ilustratīvismu; viņi apvainoja mūs par dzīšanas pēc jaunām, modernām formām, t. i., formalismā, argu-

mentēdami ar to, ka padomju mākslas tapšanas periodā šie trūkumi bijuši vēl kaut kā pieciešami, bet pie bezšķiru sabiedrības sliekšņa tie traucējot veikt tos mākslinieciskos uzdevumus, kurus izvirza nopietnā un plaši izvērstā kultūras revolūcija. Šie politiskā teātra pretinieki ievēroja zināmas sastinguma izpausmes TRAM un Meierholda teātrī, bet viņi nevēlējās skatīties nākotnē, paredzēt auglīgas, radošas iespējas, kādas slēpjas vēsturiskumā, attēlojuma enerģiskumā, atklātās formās, brīvā izklāstā, eksperimentālismā un citos politiskā teātra estētiskajos principos.

Tādi bija apstākļi padomju teātrī, kad es ierosināju «Skatuvē» iestudēt antifašistisku, asi publicistisku, pēc stila iezīmēm aģitācijas stilam radniecīgu F. Volfa daudzepizožu lugu «Zemnieks Becs». Pati Beca figūra ir individualizēta un sarežģīta. Bet Beca individuālie vaibsti — viņa uzticamā pavalstnieka stāja, taisnīguma izjūta, akurātā buržuāzistisko uzvedības normu ievērošana, viņa reliģiozitāte, viņa piekāpība, ko negaidot nomaina izmīstīga stūrgalvība, — tajā pašā laikā ir tipiski vācu vidējam zemniekam. Skatītājam ir jāsaprot, ka šis individuālais Becs ir s o c i ā l s tips.

Kā lomu tēlot? Es prasīju no Beca lomas atveidotāja aktiera J. Baltauša, lai viņš parāda šīs individuālās zemnieka iezīmes sabiezināti, izceļot tās ar iekšēji organizētu, enerģisku un intensīvu spēli. Šādu koncentrētu attēlojumu skatītāji uztvēra kā norādījumu, ka viņu priekšā rīkojas beci un nevis viens vienīgs Becs.

Salīdzinot ar maniem agrākajiem režijas darbiem, kur personas tika parādītas kā sociālas maskas, tagad koncentrēts rakstura attēlojums aizvietoja agrāk bieži lietoto hiperbolu un šaržu.

«Zemnieku Becu» spēlēja kaislīgi. Kaislīgi spēlēt šeit nenozīmēja temperamentīgu, dedzīgu spēli, bet maksimāli ieinteresētu tēlojumu, kad aktieris vēlas pārliecināt skatītāju, ka lieta, ko viņš aizstāv, ir taisnīga.

Ar Volfa lugas izrādi mēs gribējām skatītāju pārliecināt par to, ka buržuāzija nikni aizstāv savu īpašumu, ka Beca uzskats par izglābšanos ir nepamatotas ilūzijas, ka nepieciešama kopīga strādnieku un zemnieku revolūcionāra cīņa. Es nepiekāpīgi iestarpināju songus, kuriem bija liela emocionāla un idejiska slodze. Izrāde iedvesmoja «Skatuves» skatītāju: revolucionārs entuziasms rada estētiskas jūtas.

Mans otrais iestudējums «Skatuvē» bija V. Billa-Belocerkovska «Dzīve sauc», psiholoģiska luga ar nelielu darbības personu skaitu, uzrakstīta trijos kompaktos cēlieņos, stingri ievērojot darbības un vietas vienību.

Tāču es negribēju «Dzīve sauc» iestudēt tā, kā parasti iestudē šādas psiholoģiskas lugas. Es centos izmantot politiskā teātra poētiku. Vai tas būs iespējams? — tāds bija jautājums, jo intīmais sadzīves materiāls grūti pakļaujas politiskā teātra stila paņēmieniem. Personas es analizēju politiski, ne tikai psiholoģiski. Tā, piemēram, skumīgs liktenis ir vienam no lugas varoņiem — Fedjam Nikitinam: pagātnē viņš drosmīgi cīnījies pilsoņu kara frontēs, bet tagad savas nezināšanas dēļ nespēj veikt viņam uzticēto saimniecisko darbu. Neveiksme viņu demoralizējusi. Režisors un aktieri šai gadījumā neapstājās pie morāliem, ētiskiem vērtējumiem, viņi gāja tālāk, atsedzot, kādas politiskas sekas ir tam, ka Fedja nevēlas un neprot mācīties, ka viņš nespēj padomju sabiedrības attīstības jaunajā posmā dot labumu revolūcijai. Tā neprašas un neveiksmnieka figūra kļuva ne vien skumīga, bet sociāli bīstama.

«Vajātā teātra» pieredze man palīdzēja tikt galā ar man neparasto lugas materiālu.

Trešais iestudējums — Rūdolfa Blaumaņa «Ugunī». Šajā latviešu klasiķa populārajā sacerējumā skaidri atspoguļota sociālā nevienlīdzība: no vienas puses — barons un viņa svīta, no otras — Alders, Edgars, kuri neprot piemēroties barona dzīves noteiktajām nor-

mām. Ja šo darbu analizē ne vien psiholoģiski, bet arī socioloģiski, tad krietnās, skaidrās, nabadzīgās meitenes Kristīnes un nesavaldīgā, trakulīgā staļļa puīša Edgara mīlas stāstā atklājas sociāli motīvi. Kristīnes nelokāmo mīlestību nevar izskaidrot vienīgi ar tieksmi pēc kaislīgā, spēcīgā Edgara, ne arī ar mātišķu žēlumu pret nelaīmīgo. Solidaritāte ar savas šķiras biedru, kuram dārga neatkarība, stingri saista Kristīni un Edgaru savā starpā. Viņa piedod Edgara izlēcienus, tāpēc ka jūt, saprot: tas ir stihisks, sociāls protests.

«Skatuvē» Kristīni tēloja Marija Leiko. Vārdus «Es nolieku savas vieglās dienas... nesīsim tad arī kopā to krustu, kas mums abiem tiks uzlikts» aktrise izrunāja kā zvērestu, pilnīgi izprazdama sava lēmuma nopietnību. Monologs iznāca nozīmīgs, gandrīz traģisks.

Mans paradums analizēt politiskos procesus un parādības izrādījās noderīgs, lai atklātu sociālos momentus tur, kur tie paslēpti dziļāk.

Šie trīs iestudējumi bija manu teorētisko uzskatu pirmā praktiskā pārbaude. Es uzskatīju, ka politiskā teātra virzienam ir tiesības pastāvēt arī tādos apstākļos, kuri atšķiras no šāda virziena rašanās laika vēsturiskajiem apstākļiem. Politiskajam teātrim ir vieta arī Padomju Savienībā, kur vairs nav nepieciešamības aģitēt un pirmajā plānā izvirzījušies propagandistiski uzdevumi.

Divus gadus es biju mākslinieciskā vadītāja Rietumapgabala latviešu sovhozu un kolhozu teātrī (tam bija sava bāze Smolenskā). Teātra uzdevums bija iepazīstināt ar mākslu dzimtajā valodā latviešu kolhozniekus, kas bieži dzīvoja attālās sādžās. Bet mums vajadzēja arī palīdzēt viņiem izprast sarežģītus politiskus jautājumus, visu, kas saņrauca ļaudis tajā laikā, kad draudīgi pieauga hitleriskās Vācijas agresivitāte. Šos nopietnos politiskos uzdevumus vislabāk varēja atrisināt tieši ar izrādēm politiskā teātra stilā. Mūsu repertuārs: F. Volfa antifa-

šistiskā luga «Trojas zirgs», V. Billa-Belocerkovska «Dzīve sauc» un A. Upīša lieliskā satīra par antidemokrātisko agrāro politiku buržuāziskajā Latvijā — «Ziņģu Ješkas uzvara». Koncentrētā reālistiskā stilā nospēlētās izrādes tika labi uzņemtas. Kolhozieki saprata, ka tās viņiem palīdz izprast lielos un draudīgos laikmeta notikumus. Kad mēs ar šīm izrādēm braukājām pa latviešu kolhoziem, mūs sagaidīja ar sirsnību un mīlestību.

Rietumapgabala kolhozu teātrī es iestudēju arī izrādi, kas bija veidota, balstoties uz latviešu folkloras materiāla. Kritiķi un pētnieki, kas nodarbojas ar politiskā teātra agrīno periodu, maz uzmanības pievērš tam, ka šī virziena teātri mēģināja atdzīvīnāt arī aizmirstās tautas mākslas tradīcijas, piemēram, laukuma teātra vai itāliešu *commedia dell'arte* tradīcijas.

Frīdrihs Volfs pārliciecināti pierādīja, ka vācu agitpropagandas teātru paņēmieni un formas — piemēram, iedalījums nobeigtās tās ainās, skeči, vienkāršu, ļoti uzskatāmu, gandrīz plakātisku izteiksmes līdzekļu pielietojums, tieša vēršanās pie skatītāja, rezumējošs vispārinājums — aizgūti no dramatiskajām izrādēm, kuras sacēlušies zemnieki spēlēja vācu zemnieku kara laikā.

Arī pie mums saites ar seno tautas mākslu bija ciešas. Daži paņēmieni, piemēram, Laicena «Karliskajā tepikī» vai Paegles komēdijā «Zemes sāls», ir tuvi tautas teātra stilam. Un vispār mēs «vajātajā teātrī» augstu vērtējām tautas mākslas tradīcijas.

Rietumu apgabala kolhozu teātra folkloras izrādes — kompozīcijas tekstu bija uzrakstījis Jūlijs Daumants. Izraudzītās latviešu tautas dziesmas stāstīja: vagars grib aizvest meiteni — līgavu pie barona. Kalpi nogalina vagaru. Glābdamies no soda, viņi cauri mežiem aizbēg uz Lietuvu. Fabula par pirmās nakts tiesībām, par latviešu dzimtcilvēku piesmiešanu izklāstīja notikumus uzmetuma veidā un brīvā stilā. Šis mans eksperiments bija riskants tajā ziņā, ka toreiz, trīsdesmito gadu

sākumā, tika noraidītas brīvas uzmetuma formas. Bet uzvedums izdevās. Izrāde patika arī krievu skatītājiem. Vēlāk, 1936. gadā, mēs ar Laicenu apspriedām liela apjoma scenārija plānu par pasaku «Gudrais Ansis un velns». Mums nebija lemts īstenot šo ieceri.

Cetrdesmito gadu beigās, kad es sāku strādāt par galveno režisoru Valmieras drāmas teātrī, man nevarēja būt cita mērķa kā ar teātra palīdzību ieinteresēt lauku skatītāju par Padomju Latvijā veicamajiem darbiem un nākotnes ideāliem. Uzkrātā pieredze, piemērojot to Valmieras apstākļiem, izrādījās noderīga šī jaunā nopietnā uzdevuma veikšanai.

Manā estētiskajā programmā ietilpst:

- 1) Repertuārs.
- 2) Skatuviskais īstenojums —
 - a) ar virsuzdevuma palīdzību,
 - b) virsuzdevuma īstenojums ar attiecīgu stila paņēmieni palīdzību.

Repertuārs

Es uzvedu tādas padomju autoru lugas, kas atklāti un tieši iedzīvināja politiskas tēmas ar aktuālu nozīmi. Tās sastādīja repertuāra kodolu. Es principiāli neuzņēmu repertuārā ne politiski neitrālus «grāvējus», ne asarainas ģimenes drāmas ar mīlētāju trīsstūri, ne klasiskās kostīmu lugas.

Skatuviskais īstenojums

- 1) Ar virsuzdevuma palīdzību.

Virsuzdevums, ko atklāja K. Staņislavskis, padomju teātrī ir obligāts. Pateicoties tam, mūsu režisoru un aktieru darbs kļuvis ievērojami kvalitatīvāks, salīdzinot ar pirmsrevolūcijas teātri, kurā reti tika apzinīgi realizēti virsuzdevumi.

Maskavas latviešu teātrī «Skatuve», Rietumapgabala kolhozu teātrī, Valmierā — vienmēr un visur es meklēju

idejiski saturīgu, agresīvu, politiski asu virsuzdevumu. Tāds man bija nepieciešams. Klasikas darbos vajadzēja rūpīgi meklēt to literārās vielas daļu, kas dotu visvairāk labumu ētiski politiskajai audzināšanai. Es gribu minēt vienu piemēru — «Spoki».

H. Ibsena luga meistarīgi attēlo, kā brīnišķīgā Alvinga kundze, kas jau pārcietusi netiklā vīra apvainotās sievietes drāmu, pārdzīvo mātes bēdas. Taču bez tā norvēģu dramaturga darbā ir attēlota arī sasprindzināta garīga un intelektuāla varones cīņa par atbrīvošanos no melīgajiem, cieņu un sirdsapziņu nāvējošajiem aizspriedumiem — spokiem. Baznīca (mācītāja Mandersa personā) sīkstī pretojas Alvingas patiesības un laimes meklējumiem. Valmieras teātra izrādē skatītājam vajadzēja secināt, ka baznīcas morāle bieži vien ir ne tikai lielu cilvēcisku drāmu cēlonis, bet ka baznīca kalpo reakcionārajai valsts varai. Tā mēs palīdzējām mūsu publikai izprast kapitālistiskā režīma politiskās viltības.

2) Virsuzdevuma īstenojums ar attiecīgas stilistikas palīdzību.

Manos iestudējumos Valmierā koncentrējās un attīstījās mana iepriekšējā pieredze. Es nosaukšu pamatmomentus, kurus tiecos izrādēs panākt:

saturīgs, ass tēlu traktējums;

darbības personu pozīcijas skaidrība, tēlu rīcības un lugā attēloto notikumu noteikts vērtējums;

stingrs konfliktu zīmējums;

sižeta līniju attīstības skaidrība;

dialoga skaidrība un mērķtiecība;

īpaša vērība pret telpisku risinājumu (pret mizanscēnām, kas pauž domu);

īpaša vērība pret ritmu;

uzmanība pret vēsturiskumu (tikai ievērojot vēsturiskos apstākļus, iespējams saprast politisko faktoru nozīmi un spēku izvietojumu).



Bernhards Reihs un Anna Lācis Murjānos 1968. gadā.

Katrā izrādes epizodē nepieciešams ne vien aptvert dzīves plūdumu, bet arī parādīt to redzami un dzirdami. Man ļoti gribējās uz skatuves saglabāt daudzpusīgās dzīves burvību. «Spokos» un citās izrādēs man izdevās precīzi saskaņot replikas un pauzes, žestus un mizanscēnas, trokšņus — saskaņot kā mūzikā.

Man bija ļoti grūti panākt no aktieriem šādu teātra uzdevumu izpratni un iecerētā tēla precīzu atveidojumu, bet politiskajā teātrī ir ļoti svarīgi pavisam skaidri noteikt, kas ir labi un kas ir slikti. V. Liepiņa, M. Adamova, Z. Dekšņa kļuva par manām domu biedrēm. Labi bija strādāt ar E. Radziņu, A. Saldumu, A. Martinsonu, B. Priedīti, J. Mētru (Cvetkovu), K. Lorencu, M. Zemdegu.

Mākslinieks A. Punka, ar kuru Valmierā es strādāju pirmajos gados, ar smalku nojautu uztvēra manu ieceri un parādīja apbrīnojamu atjautību, lai maskētu toreizējo teātra materiālo trūkumu.

Par sevi es varu teikt, ka es paliku uzticīga saviem galvenajiem estētiskajiem uzskatiem. Bet tajā pašā laikā nepārstāju meklēt jauno, labāko. Kādu laiku es (pēc Staņislavska padoma) sadalīju ainas gabalos, lai precīzāk noteiktu daļas, daļiņas, kas sastādīja sacerējuma sarežģīto vienību. Tālākajā darbā es sajutu, ka dalīšana gabalos traucē pārredzēt veselo un parādīt nepārtraukto dzīves virzību ar pilnu spēku. Es pārgāju uz notikumu un to kopsakaru meklēšanu. Es centos šiem notikumiem atrast spēcīgus, saturīgus, aktiera aktivitāti ierosinošus nosaukumus.

Trauksmaini tiekdamās pēc sava mērķa, es bieži paklupu. Iecerētie eksperimenti tūlīt neizdevās, vajadzēja mācīties pašai no savām kļūdām.

Darbs Valmierā, tāpat kā «Skatuvē», balstījās uz politiskajā teātrī atrastā un bija ar padomju teātra lielisko pieredzi bagātināts. Valmieras perioda izrādēs es izmantoju daudz plašāku, daudz smalkāku paņēmienu gammu nekā agrāk. Savu darbu «Skatuvē» un Valmierā es uzskatu kā politiskā teātra tradīciju turpinājumu un attīstību.

Sociālistiskais reālisms ir daudzveidīgs; tas veicināja un veicina jūtu, prāta un politiskās apziņas audzināšanu visdažādākajos aspektos. Daļa sociālistiskā reālisma mākslinieku orientējas uz emocionālām, ētiskām problēmām, citi uz politiskām un vēsturiskām problēmām. Es cienu poētisku izrādi un psiholoģisku izrādi, ja tajās ir talants un pārliecība. Bet mūsu Valmieras teātris akcentēja interesi par politiski ētiskiem jautājumiem. Šo īpatnību atzīmēja kritika un sabiedrība, dēvējot mūs par publicistisku teātri. To varēja pieņemt.

Es negāju pa vieglu ceļu. Nesen kāds Valmieras aktie-

ris man draudzīgi jautāja: «Vai tagad jūs strādātu Valmierā tāpat, kā strādājāt agrāk?» Es atbildēju — jā. Pie šī «jā» jāpiebilst sekojošais: mana darba stilu toreiz radīja laiks un apstākļi. Tagad laiks un apstākļi stipri pārmainījušies, bet mana pamatprasība pret teātri palikusi spēkā arī šodien: nepaļiet garām svarīgākajiem konfliktiem, kas skar mūs visus un katru atsevišķi. Tagad saasinājušās jaunas problēmas: jaunās paaudzes audzināšana, sarežģījumi ģimenes attiecībās, internacionālisms un nācija, individuālais radošais elements darbā automatizācijas laikmetā. Šādus jautājumus es gribētu apspriest arī speciālās izrādēs — disputos.

1938. gadā Bertolts Brehts rakstīja apcerējumā «Volkstümlichkeit und Realismus» (pirmo reizi publicēts 1958. g.), ka nepareizi ir noraidīt stilu, kāds piemita aģitpropkolektīviem, kuri veiksmīgi centās «izlobīt būtisko». Arī mūsu dienās ir aktuāls šis Brehta aizstāvētais teātra virziens. Arī tagad par zemu novērtē politiskā teātra radošo pieredzi.

Kad sāka runāt par šiem kolektīviem, Brehts vienmēr izcēla to māksliniecisko kvalitāti. Viņš nosauca tā dēvētās aģitpropmākslas stilu par «savdabīgu un dabisku stilu». Rakstā «Daži vārdi par proletāriešu aktieriem» (Raksti par teātri, 4. gr., 69. lpp.) viņš saka: «Mazie strādnieku teātri pārsteidzoši bieži atklāj lielās, vienkāršās patiesības par sarežģītajām un nepārskatāmajām mūsu laikmeta cilvēku savstarpējām attiecībām.» (Brehts te domā marksisma-Jeņinisma patiesības un nosauc tās par vienkāršām tāpēc, ka «komplicētās problēmas ir tā apstrādātas, ka tagad tās ir vieglāk pieejamas».) Brehts rakstīja: «Tā sauktā aģitpropmāksla bija jaunu māksliniecisku līdzekļu un izteiksmes veidu bagātību krātuve... Ja vēlas estētiku, to var atrast šeit.»

Brehts pats daudz mācījies no Piskatora politiskā teātra un no aģitpropkolektīviem. Viņa lugā «Galileja dzīve» tikai dažas epizodes risinātas politiskā teātra garā, bet

«Maizes veikalā», «Mātē», «Labajā cilvēkā no Sečuānas», «Kaukāza krīta aplī» autors bez kautrēšanās aizguvis aģitpropmākslas mākslinieciskos paņēmienus.

Pēdējos piecpadsmit gados mūsu planētas teātra dzīvē notikušas iepriecinošas pārmaiņas: skaidri redzams politiskā teātra atdzimšanas process. Norādīšu dažas šīs attīstības līnijas.

Brehta dramaturģija devusi spēcīgus impulsus J. Ļubimova meklējumiem. Teātri Tagankas laukumā nevar nosaukt par Brehta teātri vārda tiešajā nozīmē, bet režisors Ļubimovs caur Brehta daiļradi atradis ceļu uz politiskā teātra sākumiem. Majakovska, Vozņesenska un triju Lielajā Tēvijas karā kritušu padomju dzejnieku dzejoļu dramaturģiska adaptācija izdarīta pēc noteikta drāmas modeļa, kuram ir acīm redzama līdzība ar agrīnā politiskā teātra dramaturģiju. Izrāžu («Klausieties Majakovski», «Antipasaules», «Dzīvie un kritušie», «Desmit dienas, kas satricināja pasauli») pamatā ir literārs karkass — aģitlitmontāžas, kas apvieno vairākas mazas dažādu žanru lugas — skečus, pantomīmas, tsmetrāžas sadzīves ainas, monologus. Bieži tiek iesaistīts dokumentāls un autentisks materiāls (vēstules, iesniegumi, ziņojumi). Šī kolektīva spēle dažās ainās mani pārsteidza: tā spēlējām arī mēs kreiso arodnieku klubā — aktieris paņēma cilindru vai portfeli, un, lūk, viņš ir ministrs, pacēla gaisā čeku grāmatiņu — un viņš ir bankieris.

Profams, starpība starp šo teātri un mums ir liela. Skatuviskie principi Tagankas teātrī tiek īstenoti ar artistisku meistarību. Atjautīgais Jurijs Ļubimovs ar žestiem, intonācijām, gaismu piešķir katrai epizodei — numuram negaidītu savdabību. Neraugoties uz to, šie atsevišķie numuri saplūst kopā lielas izrādes simfonijā, lestudējumi iedarbojas uz skatītāju emocionāli un estētiski.

Sešdesmitajos gados Džoena Litlvuda iestudēja Anglijā asprātīgu estrādes aģitnumuru montāžu — niknu

politisku satīru par imperiālistiskajām militārajām avantūrām. Režisore atrada tai trāpīgu nosaukumu — «Ak, kāds jauks karš!». Izrādes poētika bija tuva politiskā teātra principiem tā agrīnajā attīstības stadijā. Satīra trāpīja mērķī — Dž. Litlvudas aģitapskats guva pasaulslavenus panākumus.

Pasaules prese ziņo par citām izrādēm šajā žanrā uz franču un amerikāņu skatuvēm. Politiskā teātra virziens neatturami paplašinās. Tas izvirza jaunus žanrus.

Pasaules teātros no jauna parādījušās dokumentālas lugas, nosauksim H. Kipharda «Openheimera lietu», P. Veisa «Vjetnamu», R. Šneidera «Nirnbegas procesu». Ievērojamais Rietumvācijas dzejnieks Hanss Magnuss Encensbergers uz nopratināšanas protokolu pamata radījis dokumentālu Kubas kontrrevolucionāru portretu galeriju lugā «Nopratināšana Havannā». Šīs lugas iestudējums Berlīnes Vācu teātrī M. Vekverta režijā kļuva par notikumu teātru un politiskajā dzīvē.

Padomju Savienībā dramaturgs M. Šatrovs nenogurstoši un konsekventi rada dokumentālu lugu ciklu par V. I. Ļeņinu («Sestais jūlijs», «Boļševiki» u.c.), atklājot lielas dramatiski emocionālas iespējas šajā «sausajā» žanrā. Kā velte Oktobra revolūcijas 50. gadadienai tika sarakstītas un uzvestas dokumentālas lugas — L. Zorina «Dekabristi», A. Svobodina «Narodovoļci» un D. Aja «Patiesība, tikai patiesība».

Francūzis Armāns Gatī meklē formu, kas apvienotu aģitācijas dokumentalitāti ar emocionālu faktu poēziju. Nenogurstoši un fanātiski viņš rada aizvien jaunus variantus. Franču komunistis Klods Prēns lugā «Ceremoniāls ap kādu cīņu» (runa ir par Parīzes Komūnu) atradis dokumentācijas apvienojumu ar patosa pilnu vispārinājumu, kam reizēm ir alegorisks raksturs.

Vācijas Federatīvajā Republikā, Itālijā, Francijā jaunatne gatavojas dedzīgi, aktīvi darboties politikā. No jauna atskan Frīdriha Volfa 20. gados izvirzītais

lozungs: «Māksla ir ierocis.» Daži aicina atgriezties atpakaļ pie Ervīna Piskatora politiskā teātra un pie agrīnās Brehta daiļrades. Arī tagad kaujinieciskie agitatori atradīs savu publiku visur, kur pulcējas cilvēki, — uz ielas, pilsētas māju pagalmos, metro, vasarā pludmalē. Tur rodas ielu un jūrmalas teātri.

Atdzimst 20. gados populārais «referāts» — teatralizēts ziņojums par svarīgiem, aktuāliem politiskiem notikumiem. Ulmas pilsētas teātrī uz skatuves tika uzvesta luga «Ārkārtējais likums». Pēc struktūras, agitācijas mērķtiecības, pēc raksturu tipizācijas luga ir līdzīga «referātiem». Tā sasniedz pieklājīgu literāru līmeni — dialogs ir noslīpēts, notikumi un cilvēki attēloti ar radošu izdomu, raksturi un viņu domas detalizētas.

Arī VDR, kur ir mierīga, veselīga politiskā atmosfēra, ar gadiem nostiprinās kaujinieciskas agitācijas pozīcijas. H. Pertens Rostokā devis vairākus lieliskus šī virziena iestudējumus. Halles pilsētas teātrī 1969. gada sezonā tika izrādīta agitālmontāža «Ierosinājums». Tā sastāv no trīspadsmit autoru sacerētām vairākām ainām, un ir dramaturģisks apskats par sabiedriski nozīmīgām problēmām, trūkumiem, sasniegumiem un perspektīvām Vācijas Demokrātiskajā Republikā. Vācu prese atzīmēja, ka «Ierosinājums» kļuvis par teātra notikumu Nr. 1.

Politiskā teātra virziens sekmīgi izturējis laika pārbaudi un tagad nonācis savā otrajā — vairāk nobriedušajā attīstības stadijā. Nevar būt šaubu, ka mums ir darīšana ar dzīvesspējīgu, produktīvu virzienu, kurā var veidoties jaunas iezīmes un īpašības. Pašlaik politiskā teātra eksperimentos vērojami daži trūkumi — vienpusība, neveiklība, naivums u.c. Tas ir pašlaik, bet nav jādodomā, ka tā tas būs arī turpmāk.

Partijas dokumenti pasvītīro, ka idejiskās propagandas un audzināšanas nozīme pašreizējā periodā kļūst vēl svarīgāka. Tātad politiskā teātra virzienam nākotnē vajadzētu pastiprināties.

ANNAS LĀČIS IESTUDĒJUMI LATVIEŠU TEĀTROS UN DRAMATISKAJOS KOLEKTĪVOS

TAUTAS AUGSTSKOLA

1921

L. Paegle. «Gadsimtu sejas» — brīvdabas izrāde Saules dārzā.

RĪGAS ARODBIEDRĪBU CENTRĀLBIROJA KLUBS

1924/25

L. Laicens. «Berlīne».

L. Paegle. «Prologs», «Zemes sāls».

O. Mirbo. «Epidēmija».

Ainas no E. Tollera «Cilvēks — masa», «Hinkemans», «Mašīnu grāvēji».

L. Paegle. Šarādes № 1, 5, 7, 8.

RABCB bērnu klubā:

L. Laicens. «Šujmašīna un vējdzirnavas».

L. Paegle. «Āzis un maskas».

LATVIEŠU TEĀTRIS «SKATUVE»

1934

8. III. F. Volfs. «Zemnieks Becs».

16. XII. V. Bills-Belocerkovskis. «Dzīve sauc».

1936

8. VI. R. Blaumanis. «Ugunī».

RIETUMAPGABALA LATVIEŠU KOLHOZU TEĀTRIS

1936/37

- A. Upīts. «Ziņģu Ješkas uzvara».
«Klaušu laiki» (J. Daumanta kompozīcija).
V. Bills-Belocerkovskis. «Dzīve sauc».
F. Volfs. «Trojas zirgs».

JELGAVAS DRĀMAS TEĀTRIS

1952

19. VII. H. Fāsts. «Brīvības ceļš».

LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRIS

1948

19. XII. A. Brodele. «Skolotājs Straume».

1949

2. V. E. Grīns. «Vējš no dienvidiem».
9. VI. A. Ostrovskis. «Ienesīga vieta».
8. XII. K. Goldoni. «Divu kungu kalps».

1950

18. II. B. Lavrenovs. «Amerikas balss».
28. IV. A. Arbuzovs. «Seši mīļi cilvēki».
9. VII. A. Grigulis. «Kramā ir uguns».
22. XI. Thai-Djan-Čuns. «Dienvidos no 38. paralēles».
13. XII. E. Skribs. «Glāze ūdens».

1951

17. II. S. Mihalkovs. «Zaudētā māja».
16. VI. A. Jākobsons. «Trīs kapteiņi».
13. VII. A. Upīts. «Stāsti par mācītājiem».
21. X. A. Brodele. «Dedzīgās sirdis».
16. XII. Tírso de Molīna. «Tikumīgā Marta».

1952

9. III. N. Gogolis. «Revidents».
3. IX. H. Fāsts. «Trīsdesmit sudraba graši».
25. XII. G. Nikolajeva. «Augstais vilnis».

1953

8. IV. A. Ostrovskis. «Mežs».
11. VIII. A. Jākobsons. «Šakāļi».

1954

10. I. A. Upīts. «Ziņģu Ješkas uzvara».
5. VI. J. Rainis. «Mīla stiprāka par nāvi».
28. X. A. Makajonoks. «Atvainojiet, lūdzami!»

1955

22. III. H. Ibsens. «Spoki».
28. IV. V. Lācis (V. Sauleskalna dramatisējums). «Uz jauno krastu».
3. IX. A. Afinogenovs. «Savu bērnu māte».
30. XI. A. Brodele. «Dace meklē laimi».

1956

23. VIII. L. Paegle. «Runga, iz maisā!».

1957

26. I. V. Lācis (J. Žīgura un A. Lācis dramatisējums). «Ciems pie jūras».
24. V. G. Lesings. «Emīlija Galoti».

RĪGAS PILSĒTAS 49. VIDUSSKOLA

1964

- L. Laicens (A. Lācis dramaturģiskā apstrāde). «Šujmašīna un vējdzirnavas».

LATVIJAS PSR FILHARMONIJA

1969

14. II. B. Brehts. «Kurāžas māte un viņas bērni» (B. Reiha scenārijs viena aktiera teātrim; aktrise LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece I. Zvanova).

ANNAS LĀCIS GRĀMATAS

- Лацис А. Революционный театр Германии. М., 1935. 270 с. с ил.
Lācis A. Dramaturģija un teātris. R., LVI, 1962. 320 lpp.
Lacis Asja. Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piskator. München, Rogner & Bernhard, 1971. S. 132, ill.

ANNAS LĀCIS RAKSTI PREŠĒ¹

- Berlīnes teātru iespaidi. — «Darbs un Maize», 1922, № 6, 189.—190. lpp.
Vācijas teātris. — «Domas», 1924, № 6, 49.—52. lpp.; № 7, 155.—159. lpp.
Berlīnes teātru pagājušā sezona. — «Sociāldemokrāts», 1925, 15. nov., 3. lpp.
Jaunā vācu režija. — «Domas», 1925, № 3, 194.—198. lpp.
Parīzes ikdiena un teātris. — «Domas», 1925, № 9, 285.—291. lpp.
Lācis A., Benjamin W. Neapel. — «Frankfurter Zeitung», 1925, 19. Aug.
Strādnieku teātris pie RABCB kluba. — «Jaunā Vienība», 1926, 5. martā.
Rīgas pilsoņu teātris un ko viņš dod strādniecībai? — «Krievijas Cīņa», 1926, 13. maijā.
Padomju Krievijas dramaturģija. — «Domas», 1928, № 10, 349.—353. lpp.
Эгон Эрвин Киш. — «Молодая гвардия», 1928.
Влияние капитализма на организационную структуру германского театра. — «Коммунистическая революция», 1928, № 3.
Дифференциация интеллигенции в Германии. — «Коммунистическая революция», 1928, № 14.
Лацис А., Кейлина Л. Дети и кино. — «Коммунистическая революция», 1928, № 5.

¹ Saraksts nepilnīgs.

Das Referat über sowjetische Dramatik. Zeitschrift der Bühnengenossenschaft. — «Die Szene», 1929, № 5.

Дифференциация немецкой интеллигенции. — «Коммунистическая революция», 1931.

Заметки о театре Германии. — «Молодая гвардия», 1932, № 8, 9.

Эгон Эрвин Киш — мастер пролетарского художественного репортажа. — «Интернациональная литература», 1933, № 1.

Театр Эрвина Пискатора. — «Интернациональный театр», 1933, № 5.

«Zemnieks Becs». — «Komunāru Cīņa», 1934, 12. martā.

Frīdriha Volfa dramaturģija un «Zemnieka Beca» latviskojums. — «Celtne», 1934, № 2/3, 198.—201. lpp.

Režijas piezīmes par lugas «Dzīve sauc» uzvedumu VLT «Skatuve». — «Komunāru Cīņa», 1934, 18. dec.

Немецкий агитпроптеатр. МОПТ, 1934.

Драматургия Бертольта Брехта. МОПТ, 1934.

Rietumapgabala latvju kolektīva teātra reids. — «Komunāru Cīņa», 1936, 7. jūl.

Sīzeta nozīme dramaturģijā. — «Literatūra un Māksla», 1951, 13. maijā, 5.—6. lpp.

Dramaturģijas pamatuzdevums. — «Literatūra un Māksla», 1951, 29. jūl., 3.—4. lpp.

Augusta Jākobsona dramaturģija. — «Karogs», 1951, № 5, 466.—471. lpp.

Darbs ar teātra jaunatni. — «Karogs», 1951, № 9, 851.—853. lpp.

Lugas fināls. — «Literatūra un Māksla», 1952, 17. aug., 5. lpp.; 31. aug., 5. lpp.

Tipisko īpašību akcentējums uz skatuves. — «Literatūra un Māksla», 1953, 8. febr., 2. lpp.

Par saīru. — «Literatūra un Māksla», 1953, 16. aug., 4.—5. lpp.

Театр и колхозный зритель. (Из опыта Валмиерского театра.) — «Советская Латвия», 1953, 28 июня.

Par lugas sākumu un finālu. — «Karogs», 1954, № 6, 98.—105. lpp.

Par Bertoltu Brehtu. — «Karogs», 1956, № 12, 115.—118. lpp.

«Krietnais cilvēks no Sečuānas» [par B. Brehta lugas uzvedumu Raiņa Dailes teātrī]. — «Cīņa», 1958, 2. febr.

Vilma Liepiņa — teātra entuziaste [Leona Paegles Valmieras drāmas teātra aktrises 30 skatuves darba gadi]. — «Padomju Latvijas Sieviete», 1958, № 12, 15. lpp.

По-брехтовски. «Пунтила и его слуга Матти» в постановке Таллинского театра драмы им. В. Кингисеппа. — «Советская Латвия», 1958, 20 дек.

Ceļš uz skatītāju sirdīm [L. Paegles Valmieras drāmas teātra akti-

- ses Vilmas Liepiņas 30 gadu skatuves darbības jubileja]. — «Karogs», 1959, № 2, 147.—149. lpp.
- Gunāra Priedes dramaturģija. — «Karogs», 1959, № 8, 132.—137. lpp.
- Слово к товарищам. — «Советская культура», 1959, 14 марта.
- Vajātais teātris [kreiso arodbiedrību teātris buržuāziskajā Latvijā]. — «Karogs», 1960, № 2, 121.—129. lpp.
- Лацис А., Рейх Б. Советский театр и наследие Брехта. — «Литература и жизнь», 1960, 25 сент., с. 3.
- Bertolts Brehts. — Grām.: Bertolts Brehts. Izlase. R., 1961, 525.—544. lpp.
- Hikmets Maskavas teātros. — «Literatūra un Māksla», 1961, 18. martā, 3. lpp.
- Dažas pārdomas un vērojumi [par režisora un aktiera sadarbību]. — «Māksla», 1961, № 4, 24.—25. lpp.
- No Staņislavska jāmācās vēl daudz. — «Literatūra un Māksla», 1962, 15. dec., 3. lpp.
- Народная трагедия Брехта [«Kurāžas māte un viņas bērni»]. — «Советская Латвия», 1962, 8 июля.
- Brehta zemē, Brehta teātrī [apskats par teātru darbu VDR]. — «Literatūra un Māksla», 1963, 24. aug., 5.—6. lpp.
- Jaunas tēmas, jauni risinājumi [krievu padomju dramaturģija]. — «Karogs», 1963, № 2, 117.—124. lpp.
- Daži iespaidi demokrātiskās Vācijas teātros. — «Padomju Latvijas Sieviete», 1963, № 11, 9.—10. lpp.
- Brehta mantinieki [par VDR teātri «Berlīnes ansamblis»]. — «Literatūra un Māksla», 1964, 26. dec., 5. lpp.
- Iespaidi Vācijas Demokrātiskajā Republikā. — «Karogs», 1964, № 2, 127.—136. lpp.
- Brehts iekaro Maskavu [B. Brehta lugu uzvedumi Maskavas teātros]. — «Karogs», 1964, № 7, 140.—141. lpp.
- Aktieris Jānis Baltausis un viņa liktenis [latviešu teātra «Skatuve» mākslinieka 70. dzimšanas diena. 1894—1937]. — «Karogs», 1964, № 12, 125.—127. lpp.
- Dažas domas par vēsturisko lugu iestudēšanu. Sakarā ar A. Upīša «Mirabo» un «Žannas d'Arkas» iestudējumu mūsu teātros. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1964, 65.—76. lpp.
- Vācu strādnieku teātra vēsture [par L. Hofmaņa un D. Hofmaņa-Ostvalda grām. «Vācu strādnieku teātris»]. — «Karogs», 1965, № 1, 144.—145. lpp.
- Izcils notikums teātra dzīvē [V. Šekspīra traģēdijas «Koriolans» uzvedums «Berlīnes ansambļa» teātrī]. — «Karogs», 1965, № 9, 152.—153. lpp.
- Rietumu teātros. Atdzimusi luga un interese. Japāņu lugas Polijā. — «Karogs», 1965, № 10, 157.—158. lpp.

- Laiks un skatītājs. — «Karogs», 1965. № 11, 128.—131. lpp.
- Vācu dramaturgs atmasko [P. Veisa drāma «Izmeklēšana»]. — «Karogs», 1965, № 12, 153. lpp.
- «Godavīrs un dedzinātāji» J. Raiņa Dailes teātrī. — «Literatūra un Māksla», 1965, 4. dec., 5. lpp.
- Mērķtiecīga izrāde [E. Radzinska luga «Filma top» J. Raiņa Dailes teātrī]. — «Literatūra un Māksla», 1966, 7. maijā, 4.—5. lpp.
- Atmosfēra [par VDR teātra «Berlīnes ansambli» darba stilu]. — «Padomju Jaunatne», 1966, 21. aug.
- «Trīsgraši» seškārt [par Brehta «Trīsgrašu operas» izrādēm Berlīnē, Maskavā, Rīgā]. — «Karogs», 1966, № 2, 157.—161. lpp.
- Cīņa saasinās [par vācu rakstnieka P. Veisa dokumentālo lugu «Izmeklēšana»]. Visuvarēnā sistēma. — «Karogs», 1966, № 5, 183.—184. lpp.
- Ervīns Piskators [vācu dramaturgs un režisors]. — «Karogs», 1966, № 8, 148.—151. lpp.
- No piezīmju burtnīcas [atmiņas par bērnību, pirmajiem mācību gadiem un skatuves gaitu sākumiem]. — «Karogs», 1966, № 10, 118.—121. lpp.
- 10 gadi pēc Brehta nāves. — «Karogs», 1966, № 11, 184. lpp.
- Lācis A., Reihs B. Saprātīgo jūtu dramaturģija. Piezīmes par Brehta lugu iestudējumiem. — «Literatūra un Māksla», 1966, 15. okt., 4.—5. lpp.
- Neaizmirstamā tikšanās ar Leonu Paegli. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1966, 239.—248. lpp.
- Dzejas teatralizācijas problēmas. — Grām.: Dzejas diena. R., 1967, 259.—263. lpp.
- «Vajātais teātris» buržuāziskajā Latvijā. — «Māksla», 1967, № 2, 34.—35. lpp.
- Atskatoties [atmiņas par vadītajiem bērnu teātriem Orlā, Maskavā, Rīgā un pārdomas par bērnu estētisko audzināšanu]. — «Padomju Latvijas Sieviete», 1967, № 4, 5.—6. lpp.
- Atbilstoši daiļrades uzdevumam [par E. Līva romāna «Velnakaula dvīņi» dramatisējuma iestudējumu Akamēdiskajā drāmas teātrī]. — «Padomju Jaunatne», 1967, 16. dec.
- Nachricht von Asja Lacis [vēstule redakcijai par V. Benjaminu]. — «Alternative», 1967, 56/57, S. 211.—214.
- No piezīmju burtnīcas [režisores autobiogrāfiski materiāli]. — «Karogs», 1968, № 3, 123.—130. lpp.
- Biedrs. Dažas epizodes no «Piezīmju burtnīcas». — «Padomju Jaunatne», 1968, 15. nov.
- Dzejnieks un revolucionārais cīnītājs [sakarā ar vācu rakstnieka F. Volfa 80. dzimšanas dienu. 1888—1953]. — «Literatūra un Māksla», 1968, 21. dec., 14. lpp.

- Dažas pārdomas par mūsu teātru repertuāru. — «Literatūra un Māksla», 1968, 24. febr., 12. lpp.
- Brehtiska izrāde [par B. Brehta lugas «Kaukāza krīta aplis» iestudējumu Rīgas Krievu drāmas teātrī]. — «Literatūra un Māksla», 1968, 2. nov., 12.—13. lpp.
- «Brehta dialogs» [par Brehta 70 gadu jubilejas atceri VDR]. — «Padomju Jaunatne», 1968, 11. aug.
- «Vajātais teātris» un tā veidotājs [no kreiso arodbiedrību kluba ansambļa vēstures]. — Grām.: Teātris un Dzīve. R., 1968, 75.—86. lpp.
- Моя работа с Пискатором [atmiņas par vācu režisoru Piskatoru]. «Театр», 1968, № 4, с. 158—161.
- Das Programm eines proletarischen Kindertheaters. Erinnerungen beim Wiederlesen. — «Alternative», 1968, 59/60, S. 64.—67.
- «Theater der Freundschaft» 20 gadi [sakarā ar Berlīnes bērnu un jaunatnes teātra jubileju VDR]. — «Literatūra un Māksla», 1969, 11. okt., 14. lpp.
- Lācis A., Reihs B. Uz skatuves Ilga Zvanova. — «Literatūra un Māksla», 1969, 14. jūn., 14. lpp.
- Ervīna Piskatora raksti. — «Karogs», 1969, № 3, 184. lpp.
- Vienmēr aktīvs kultūras faktors. Daiļrades problēmas sakarā ar «Brehta dialogu». — «Karogs», 1969, № 4, 139.—146. lpp.
- Dzejnieks un revolucionārs Linards Laicens — Taiti. — Grām.: Sarkanais semaforis. R., 1969, 106.—128. lpp.
- Brecht — Premieri in Riga [par lugu «Kurāžas māte un viņas bērni» un «Kaukāza krīta aplis» iestudējumiem Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrī un Rīgas Krievu drāmas teātrī]. — «Theater der Zeit», 1969, № 5, S. 64.—65.
- Städte und Menschen. — «Sinn und Form», 1969, № 6, S. 1326.—1357.
- Aktrise Helēna Veigele [sakarā ar vācu aktrises 70. dzimšanas dienu]. — «Literatūra un Māksla», 1970, 9. maijā, 14. lpp.
- Iepazīstieties ar Armānu Gatī. — «Literatūra un Māksla», 1970, 5. sept., 14. lpp.
- Cieniet meklētājus! — «Literatūra un Māksla», 1970, 26. sept., 12. lpp.
- Berlīne, Minhene, Maskava, Rīga... [atmiņas par darbību Vācijā 20. un 30. gados]. — «Literatūra un Māksla», 1970, 16. maijā, 16. lpp.; 23. maijā, 16. lpp.; 30. maijā, 16. lpp.
- Nozīmīgas pārdomas par teātri [par vācu teātra režisoru M. Vekverta manuskriptu «Mēģinājums analizēt Berlīnes ansambļa darbību līdz šodienai un uzskicēt tuvāko gadu darba plānu pamatkontūras». — «Karogs», 1970, № 3, 153. lpp.

- VDR jaunie režisori par klasiku [pārrunas žurnāla «Theater der Zeit» redakcijā]. Zinātniskā opera. — «Karogs», 1970, № 10, 189.—190. lpp.
- No piezīmju burtnīcas. Ārzemēs. Itālijā [režisores atmiņas]. — «Karogs», 1970, № 12, 120.—121. lpp.
- Лацис А., Рейх Б. Рейнгардт. — В кн.: История западноевропейского театра. Т. 5. М., 1970, с. 552—602.
- No piezīmju burtnīcas. Atkal Maskavā [režisores atmiņas]. — «Karogs», 1971, № 4, 116.—121. lpp.
- No piezīmju burtnīcas [bērnības iespaidi]. — «Karogs», 1971, № 10, 118.—119. lpp.
- «Pratināšana Havannā» [par VFR rakstnieka H. M. Encensbergera lugu un tās iestudējumu Berlīnes Vācu teātrī]. — «Literatūra un Māksla», 1971, 27. martā, 14. lpp.
- Atvadīšanās no Hellijas [vācu aktrises un režisores H. Veigeles piemiņai, 1901—1971]. — «Literatūra un Māksla», 1971, 3. jūl., 14. lpp.
- Teātra un dramaturga savstarpējās saprašanās trūkums [par A. Griģuļa komēdijas «Šekspīrs mazgā traukus» iestudējumu A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī]. — «Literatūra un Māksla», 1971, 11. dec., 11. lpp.
- No Helēnas Veigeles atvadoties. — «Padomju Latvijas Sieviete», 1971, № 8, 6. lpp.
- VDR režisors Londonā [par vācu režisora M. Vekverta iestudējumu — V. Šekspīra «Koriolans» Nacionālajā teātrī Londonā]. — «Karogs», 1972, № 2, 190. lpp.
- «Es darīšu...» [sakarā ar A. Upīša 95. dzimšanas dienu]. — «Literatūra un Māksla», 1972, 2. dec., 6. lpp.
- Uzticība [atmiņas par B. Brehtu]. — «Karogs», 1973, № 2, 121.—122. lpp.

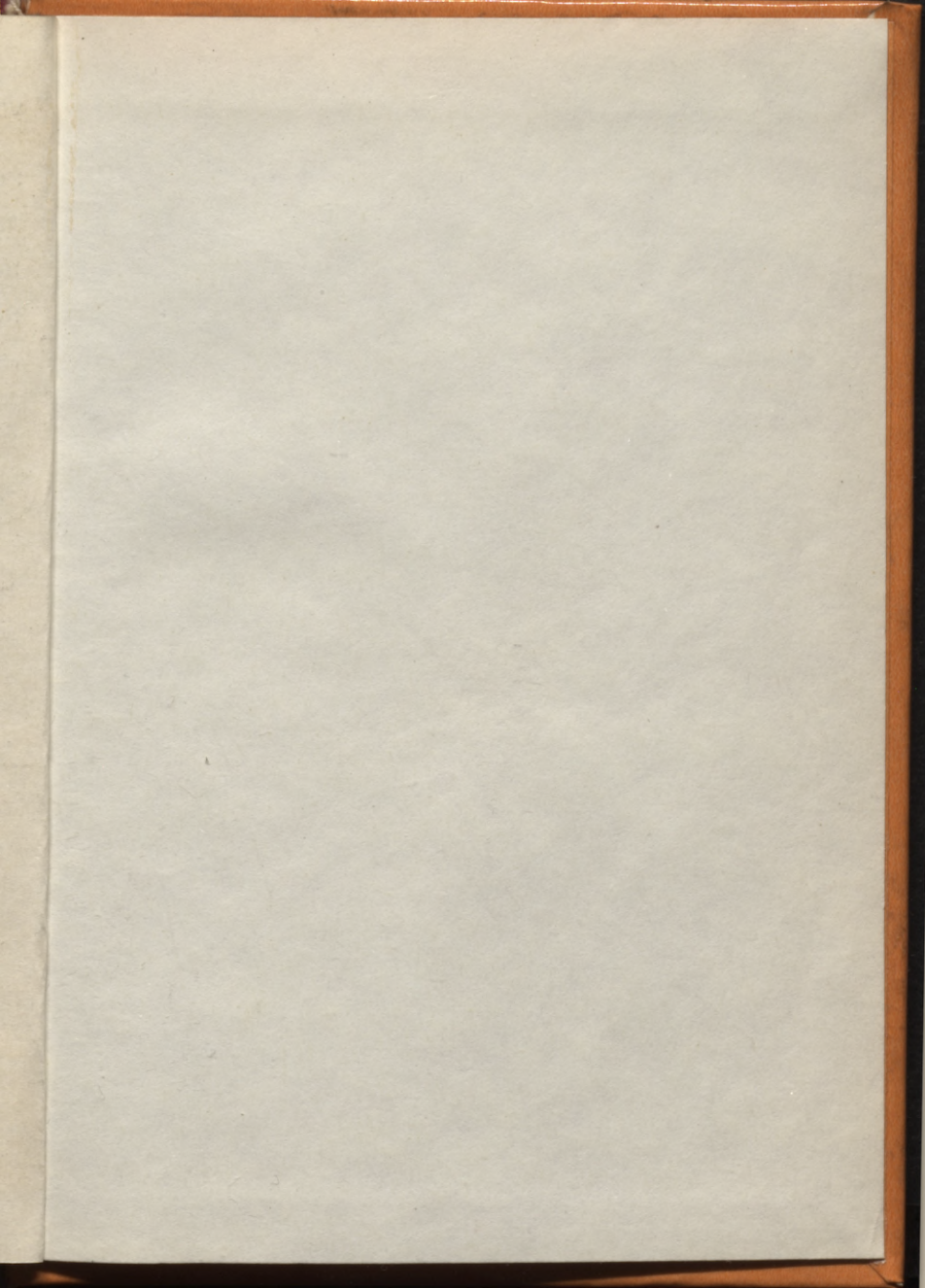
SATURS

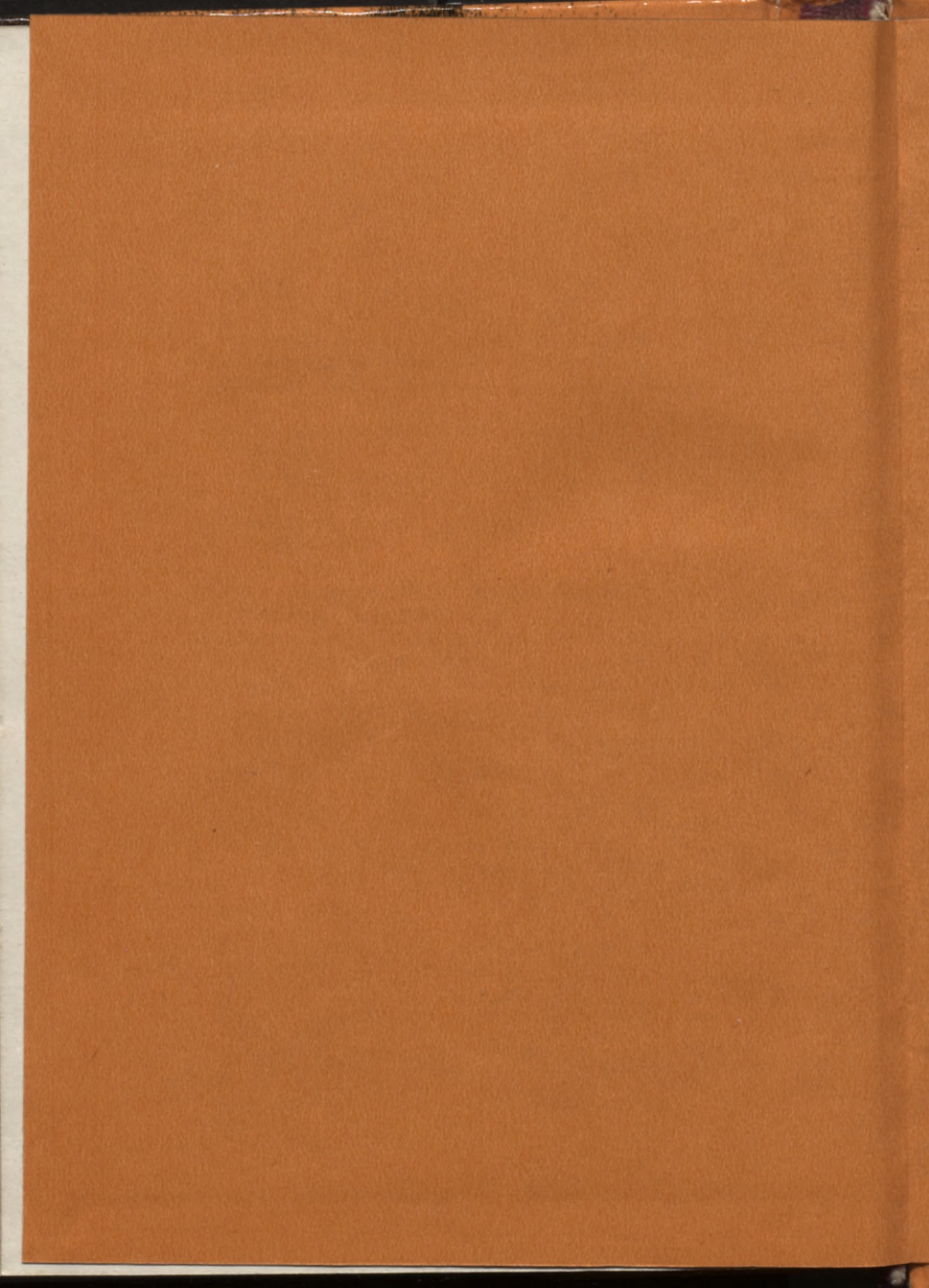
«Tu ienāci pulkā...». Margarita Miglāne . . .	7
«Vajātā teātra» laiks. Silvija Freinberga . . .	75
Valmiera. Leona Paegles drāmas teātris. Marija Adamova	115
No piezīmju burtnīcas. Anna Lācis	177
Ārzemēs	181
Padomju Savienībā	204
Otru reizi Vācijā	216
Atkal Maskavā	221
Epiloga vietā	225
Annas Lācis iestudējumi latviešu teātros un dramatiskajos kolektīvos	247
Annas Lācis grāmatas	250
Annas Lācis raksti presē	250

Margarita Jāzepa m. Miglāne, Silvija Kārļa m. Freinberga, Marija Pētera m. Adamova, Anna Ernesta m. Lācis

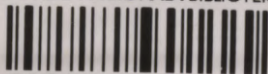
ANNA LĀCIS

Redaktore I. Zaķe. Māksl. redaktore N. Šakirjanova.
Tehn. redaktore L. Engere. Korektore L. Kamene.
Nodota salikšanai 1972. g. 3. oktobrī. Parakstīta iespiešanai 1973. g. 14. jūnijā. Dobspiedes papīrs 100 g, formāts 70×100/32. 8,13 fiz. iespiedl.; 10,58 uzsk. iespiedl.; 11,15 izdevn. l. Metiens 10 000 eks. JT 05536. Maksā 1 rbl. 1 kap.
Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevniecības Nr. 25429—MM1190. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā Vienības gatvē 11. Pasūt. Nr. 1277.





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0306089525

